

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

GABRIEL FORLANI ZARA

AS ESCOLHAS DE MOACIR SANTOS PARA A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL DE  
SUAS COISAS.

CURITIBA

2016

GABRIEL FORLANI ZARA

AS ESCOLHAS DE MOACIR SANTOS PARA A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL DE  
SUAS COISAS.

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, no Curso de Pós-Graduação em Música, Área de Concentração em Teoria, Criação Musical e Estética Musical, Departamento de Artes, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque

CURITIBA

2016

Catálogo na publicação  
Sistema de Bibliotecas UFPR  
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)

Zara, Gabriel Forlani

As escolhas de Moacir Santos para a formação instrumental de suas coisas. / Gabriel Forlani Zara – Curitiba, 2016.  
161 f.

Orientador : Prof. Dr. Norton Eloy Dudeque  
Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Orquestração. 2. Arranjo. 3. Instrumentação. I.Título.

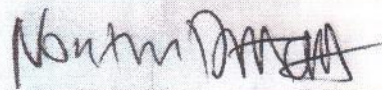
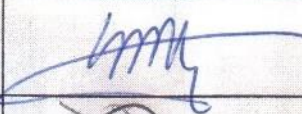
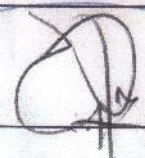
CDD 780

## PARECER

Defesa de dissertação de mestrado de **Gabriel Forlani Zara** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Norton Dudeque**, **Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas** e **Edwin Pitre Vásquez**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: "**As Escolhas de Moacir Santos para Formação Instrumental de Suas Coisas**".

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Norton Dudeque (UFPR)		APROVADO
Sérgio Paulo Ribeiro de Freitas (UDESC)		APROVADO
Edwin Pitre Vásquez (UFPR)		aprovado

Curitiba, 23 de março de 2016.

  
Prof.ª Dr.ª Rosane Cardoso de Araújo  
Vice-Coordenadora do PPGMúsica

À minha família, meu bem maior.

Ao Moacir Santos (*in memoriam*), pela musicalidade e inspiração.

## AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Norton Dudeque, por ter acolhido este trabalho, pelas discussões e pela tranquilidade transmitida durante todo o processo.

Ao Prof. Dr. Sérgio P. R. de Freitas, por ter aceitado participar das bancas de qualificação e defesa, pelas valiosas indicações e pelas discussões que muito auxiliaram na melhoria do texto.

Ao Prof. Dr. Edwin R. P. Vásquez, contrabaixista como eu, que, além das valiosas lições dadas durante um semestre de aulas neste curso de mestrado, aceitou participar das bancas de qualificação e defesa, contribuindo muito com o resultado deste trabalho.

À Fundação CAPES, que por meio da bolsa concedida foi essencial para o andamento desta pesquisa.

À Secretaria do PPG em Música da UFPR e, ao meu xará, o secretário Gabriel Snak por toda sua prestatividade.

Aos professores e aos colegas de curso pela convivência enriquecedora.

Aos integrantes da *Big Band* Paranavaí pelo apoio e compreensão.

Ao amigo de longa data Wesley C. Florêncio, pelo companheirismo, por ser a personificação do dito: “os amigos são a família que podemos escolher”.

Ao amigo e maestro Vitor Gorni, que foi quem me apresentou à música de Moacir Santos, plantando a primeira semente que gerou este trabalho.

Ao grande amigo Prof. Dr. André Siqueira, pela parceria musical, pelas discussões e pelo auxílio desde a elaboração do projeto até o final desta pesquisa.

Aos meus familiares, em especial à tia Soeli e ao tio Ney por sempre me acolherem, e à tia Liliam Orquiza pela leitura do texto.

Aos meus sogros Washington e Lizete, pelo incentivo e apoio incondicional e também aos meus queridos cunhados, Daniel e Juliana; Vitor e Ivy.

Ao André, irmão que vi crescer e se tornar um grande homem, batalhador e companheiro. Também à sua querida esposa Rafaela.

Ao meu pai Aílton, que, mesmo com todos os percalços e distância, sei de seu amor por mim.

À minha amada mãe Neiva, guerreira, que sempre protegeu a mim e ao meu irmão, dedicando todos os seus esforços à nossa criação.

À minha esposa Olívia, meu amor, que tanto me encanta só com um olhar, pelo companheirismo, pelo carinho, pela amizade, pelas alegrias e pelo amparo, enfim, por ser a pessoa que me faz um homem melhor.

Por fim, ao meu amado filho Lorenzo, por ser uma luz em minha vida, por dar sentido a cada dia, por principalmente e, simplesmente, insistir em me chamar para brincar de “pega-pega”.

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo discutir tecnicamente as escolhas referentes à instrumentação e ao emprego da orquestração ao longo do álbum *Coisas* (1965), o primeiro autoral de Moacir Santos (1926 - 2006). O álbum conta com uma formação instrumental que, assim como outros grupos que passaram por modificações, se relaciona com a formação tradicional das *Big Bands*. Partindo de uma apresentação biográfica e da revisão dos estudos que trazem Moacir Santos como objeto de pesquisa, este trabalho ainda trata questões como: os termos *orquestração* e *arranjo*; formação instrumental de outros grupos; a *variedade* como elemento artístico. Dividimos a estrutura musical das peças em três planos para classificar as funções dos instrumentos: melodia; *background*; e seção rítmica (levada). Para apresentar as escolhas de Moacir Santos e a maneira como os instrumentos e as combinações foram empregados nas peças do álbum fizemos uso de: textos e excertos musicais de pontos específicos de alguns instrumentos; figuras das formas das peças; e tabelas que demonstram, quantitativamente, o uso dos instrumentos e combinações ao longo do álbum. Ao reunir uma ampla quantidade de instrumentos em seu álbum, Moacir Santos tem a possibilidade de criar um grande número de timbres que podem ser utilizados em diferentes funções, assim, por meio desta pesquisa podemos compreender uma parte de seu processo criativo e evidenciar algumas preferências quanto ao uso dos instrumentos.

Palavras-chave: Moacir Santos, *Coisas*, instrumentação, orquestração, arranjo.



## ABSTRACT

This work aims to technically discuss the choice of instrumentation and the use of orchestration throughout the album *Coisas* (1965), the first of Moacir Santos (1926-2006). The album has an instrumental formation that, as well as other groups that have undergone modifications, relates to the traditional formation of Big Bands. Starting from a biographical presentation and a review of studies focused on Moacir Santos as research object, this work also deals with issues such as: the terms *orchestration* and *arrangement*; instrumental formation of other groups; the *variety* as an artistic element. We divided the pieces' musical structure into three levels to classify the instrumental's functions: melody; background; rhythm section (rhythm). In order to present Moacir Santos' choices and how the instruments and combinations were applied in the album's pieces, we use: texts and musical excerpts of specific points of some instruments; figures of the pieces' form; and tables that demonstrate, quantitatively, the use of the instruments and combinations throughout the album. While gathering a great number of instruments in his album, Moacir Santos has the chance to create a large number of tones that can be used in different functions, thus, through this research we can understand part of his creative process and highlight some preferences regarding the use of the instruments.

Key-words: Moacir Santos, *Coisas*, instrumentation, orchestration, arrangement.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – RELAÇÕES ENTRE A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL DE MOACIR SANTOS E OUTROS GRUPOS .....	54
FIGURA 2 - TABELA DA CLASSIFICAÇÃO DOS TIMBRES DOS INSTRUMENTOS DE UMA <i>BIG BAND</i> .....	54
FIGURA 3 - TABELA DA CLASSIFICAÇÃO DOS TIMBRES DOS INSTRUMENTOS DO ÁLBUM <i>COISAS</i> .....	55
FIGURA 4 - EXEMPLO DE <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO PARA OS SAXES E MELODIA EM UNÍSSONO NOS METAIS .....	61
FIGURA 5 - EXEMPLO COM <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO (c. 1-3, 5-7) E MELÓDICO (c. 4). .....	62
FIGURA 6 - EXEMPLO COM <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO NOS SAXES E MELODIA EM BLOCO .....	63
FIGURA 7 - EXEMPLO COM <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO .....	63
FIGURA 8 - EXEMPLO COM <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO NOS SAXES PARA O SOLO DE SAX TENOR .....	64
FIGURA 9 - EXTENSÃO DA FLAUTA NO ÁLBUM E AS CARACTERÍSTICAS DOS REGISTROS .....	66
FIGURA 10 - EXEMPLO DE NESTICO PARA DEMONSTRAR A UTILIZAÇÃO DA FLAUTA EM DOBRAMENTO UMA OITAVA ACIMA DO PRIMEIRO TROMPETE .....	70
FIGURA 11 - EXTENSÃO DO TROMPETE NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS) .....	74
FIGURA 12 - EXTENSÃO DO SAX ALTO UTILIZADA NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS) .....	79
FIGURA 13 - EXTENSÃO DO SAX BARÍTONO UTILIZADA NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS) .....	84
FIGURA 14 - EXTENSÃO DA TROMPA UTILIZADA NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS) .....	90
FIGURA 15 - EXTENSÃO DO <i>CELLO</i> UTILIZADA NO ÁLBUM .....	95
FIGURA 16 - EXEMPLO COM O <i>BACKGROUND</i> ESCRITO PARA OS INSTRUMENTOS DA COZINHA .....	102
FIGURA 17 - EXEMPLO DAS INDICAÇÕES AO LONGO DAS FORMAS DAS PEÇAS .....	123
FIGURA 18 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº1 .....	124
FIGURA 19 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº2 .....	125
FIGURA 20 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº3 .....	127
FIGURA 21 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº4 .....	128
FIGURA 22 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº5 .....	130
FIGURA 23 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº6 .....	132
FIGURA 24 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº7 .....	134
FIGURA 25 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº8 .....	136
FIGURA 26 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº9 .....	137
FIGURA 27 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA <i>COISA</i> Nº10 .....	138

## LISTA DE EXEMPLOS

EXEMPLO 1 - PONTO DA MODULAÇÃO E ENTRADA DOS INSTRUMENTOS DE SOPROS NA <i>COISA Nº3</i> .....	36
EXEMPLO 2 - SOLO DA FLAUTA NA <i>COISA Nº5</i> NO QUAL ENCONTRAMOS SUA NOTA MAIS GRAVE NO ÁLBUM E AS CARACTERÍSTICAS DESCRITAS POR SEBESKY .....	68
EXEMPLO 3 - FLAUTA SENDO UTILIZADA DUAS OITAVAS ACIMA DOS OUTROS INSTRUMENTOS NA <i>COISA Nº5</i> .....	69
EXEMPLO 4 - FLAUTA E VIBRAFONE EM UNÍSSONO NO PRIMEIRO PLANO E <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO NO FINAL DO TRECHO .....	70
EXEMPLO 5 - DOBRAMENTO NAS <i>COISAS Nº2 E Nº3</i> ENTRE FLAUTA, TROMPETE E SAX ALTO, COM A FLAUTA UMA OITAVA ACIMA DOS DEMAIS .....	71
EXEMPLO 6 - DOBRAMENTO ENTRE FLAUTA, TROMPETE, SAX ALTO E SAX TENOR NAS <i>COISAS Nº2 E Nº4</i> COM A FLAUTA AINDA UMA OITAVA ACIMA DOS DEMAIS, MAS COM ALTERAÇÃO NA POSIÇÃO DO SAX ALTO .....	72
EXEMPLO 7 - A FLAUTA SEM DOBRAMENTO APARECENDO NO FINAL DA <i>COISA Nº4</i> .....	73
EXEMPLO 8 - TRECHO DA <i>COISA Nº5</i> NO QUAL ENCONTRAMOS A NOTA MAIS AGUDA DO TROMPETE NO ÁLBUM.....	75
EXEMPLO 9 - NOTA MAIS GRAVE DO TROMPETE NO ÁLBUM, VARIAÇÃO INSTRUMENTAL NO B' DA <i>COISA Nº2</i> E A FUNÇÃO DOS INSTRUMENTOS NO TRECHO .....	76
EXEMPLO 10 - TROMPETE NO 1º PLANO E FUNÇÕES DA TROMPA NA SEÇÃO B DA <i>COISA Nº3</i> .....	77
EXEMPLO 11 - PERGUNTA E RESPOSTA COM O TROMPETE NO 2º PLANO E O SAX ALTO NO 1º PLANO NA <i>COISA Nº8</i> .....	78
EXEMPLO 12 - VARIAÇÃO NA ORQUESTRAÇÃO DO <i>BACKGROUND</i> DA <i>COISA Nº6</i> E O EMPREGO DO TROMPETE NO BLOCO .....	78
EXEMPLO 13 - TRECHO DA <i>COISA Nº9</i> QUE CONTA COM O SAX ALTO NO PRIMEIRO PLANO EM DIFERENTES REGIÕES, ALÉM DO ÓRGÃO EM UMA FUNÇÃO NO 2º PLANO.....	80
EXEMPLO 14 - TRECHO DA <i>COISA Nº2</i> COM A NOTA MAIS AGUDA DO SAX ALTO NO ÁLBUM, EM UNÍSSONO COM TROMPETE E TROMPA, DOBRADOS UMA OITAVA ABAIXO POR SAX TENOR E TROMBONE .....	81
EXEMPLO 15 - SAX ALTO NA PRIMEIRA VOZ DO <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO DA <i>COISA Nº4</i> .....	81
EXEMPLO 16 - SAX ALTO NA PRIMEIRA VOZ DO <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO DA <i>COISA Nº5</i> ....	82
EXEMPLO 17 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO IMITANDO A MELODIA NA <i>COISA Nº1</i> COM SAX ALTO E TROMPETE DOBRANDO A PRIMEIRA VOZ.....	83
EXEMPLO 18 - NA <i>COISA Nº5</i> ENCONTRAMOS A NOTA MAIS AGUDA DO SAX BARÍTONO NO ÁLBUM .....	85
EXEMPLO 19 - NOTA MAIS GRAVE DO SAX BARÍTONO NO ÁLBUM, EM UM DOBRAMENTO COM TROMBONE BAIXO E CONTRABAIXO NA <i>COISA Nº4</i> .....	85
EXEMPLO 20 - SAX BARÍTONO FORMANDO UM ACORDE JUNTO COM TROMBONE E TROMBONE BAIXO NA <i>COISA Nº1</i> .....	86
EXEMPLO 21 - SAX BARÍTONO FORMANDO <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO JUNTO COM SAX TENOR, TROMBONE E TROMBONE BAIXO NA <i>COISA Nº1</i> .....	86
EXEMPLO 22 - SAX BARÍTONO E SAX TENOR DOBRANDO EM UNÍSSONO UMA FRASE DO <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO.....	87
EXEMPLO 23 - SAX BARÍTONO SOLO NO PRIMEIRO PLANO DA <i>COISA Nº7</i> , COM VIOLONCELOS NO <i>BACKGROUND</i> .....	88

EXEMPLO 24 - TRECHO DA <i>COISA Nº2</i> NO QUAL ENCONTRAMOS A NOTA MAIS GRAVE DA TROMPA NO ÁLBUM, EM UM DOBRAMENTO COM SAX TENOR E TROMBONE, APOIADOS PELA GUITARRA NO 2º PLANO .....	91
EXEMPLO 25 - NA <i>COISA Nº2</i> TEMOS A TROMPA ALCANÇANDO SEU REGISTRO AGUDO.....	91
EXEMPLO 26 - NA <i>COISA Nº3</i> TEMOS O ÚNICO MOMENTO EM QUE A TROMPA APARECE SOLO NO ÁLBUM E LOGO EM SEGUIDA A VEMOS UM DOBRAMENTO UMA OITAVA ABAIXO COM O TROMPETE .....	92
EXEMPLO 27 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO DA <i>COISA Nº5</i> QUE TEM A TROMPA INSERIDA ENTRE OS SAXOFONES.....	93
EXEMPLO 28 - TRECHO DA <i>COISA Nº9</i> NO QUAL ENCONTRAMOS O <i>CELLO</i> NO 1º PLANO E SUA NOTA MAIS AGUDA NO ÁLBUM .....	95
EXEMPLO 29 - <i>CELLOS</i> SENDO UTILIZADOS NO <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO NA <i>COISA Nº10</i> ..	96
EXEMPLO 30 - <i>CELLOS</i> E SAXOFONES EXECUTANDO ACORDES NA <i>COISA Nº7</i> .....	96
EXEMPLO 31 - INSTRUMENTOS DA SEÇÃO RÍTMICA ATUANDO FORA DO 3º PLANO NA <i>COISA Nº2</i> .....	99
EXEMPLO 32 - INSTRUMENTOS DA SEÇÃO RÍTMICA ATUANDO FORA DO 3º PLANO NA <i>COISA Nº3</i> .....	101
EXEMPLO 33 - <i>BACKGROUND</i> APENAS NA GUITARRA, EVITANDO A SATURAÇÃO DOS METAIS DURANTE O SOLO DA FLAUTA NA <i>COISA Nº5</i> .....	102
EXEMPLO 34 - JÁ NO INÍCIO DA <i>COISA Nº1</i> TEMOS O DOBRAMENTO ENTRE SAX ALTO E TROMPETE. ABAIXO TEMOS A ALTERNÂNCIA DE OITAVAS ENTRE SAX BARÍTONO, TROMBONE BAIXO E CONTRABAIXO .....	105
EXEMPLO 35 - NA <i>COISA Nº3</i> TEMOS UM DOBRAMENTO ENTRE SAX ALTO E TROMPETE NA MELODIA E OS BLOCOS DE ACORDES LOGO ABAIXO.....	106
EXEMPLO 36 - NA <i>COISA Nº4</i> TEMOS UM DIÁLOGO ENTRE TROMPETE E SAX ALTO TERMINANDO EM DOBRAMENTO DE OITAVA .....	107
EXEMPLO 37 - NA <i>COISA Nº1</i> , SAX ALTO E TROMPETE DOBRAM A PRIMEIRA VOZ DO BLOCO QUE É ARTICULADO NO MOMENTO DE “ESTABILIDADE DA MELODIA PRINCIPAL” .....	108
EXEMPLO 38 - TROMPETE E SAX ALTO COM VOZES DIFERENTES NO BLOCO E GUITARRA DOBRANDO OS SOPROS NO 2º PLANO DA <i>COISA Nº5</i> .....	109
EXEMPLO 39 - NA <i>COISA Nº1</i> TEMOS UM DIÁLOGO ENTRE ESSES DOIS DOBRAMENTOS QUE SÃO RECORRENTES NAS <i>COISAS</i> .....	110
EXEMPLO 40 - NA <i>COISA Nº6</i> , TROMPA E TROMBONE ESTÃO EM UNÍSSONO NO <i>BACKGROUND</i> QUE ESTÁ OCUPANDO O 1º PLANO TEMPORARIAMENTE .....	111
EXEMPLO 41 - NA <i>COISA Nº2</i> , TROMPA E TROMBONE ESTÃO EM UNÍSSONO NO <i>BACKGROUND</i> QUE É UMA CITAÇÃO DE <i>RHAPSODY IN BLUE</i> .....	112
EXEMPLO 42 - NA <i>COISA Nº5</i> , TROMPA E TROMBONE ESTÃO EM DOBRAMENTO DE OITAVA NO <i>BACKGROUND</i> .....	113
EXEMPLO 43 - TRECHO DA <i>COISA Nº4</i> , NO QUAL TROMPA E TROMBONE ARTICULAM JUNTOS, MAS COM ABERTURA DE VOZES .....	113
EXEMPLO 44 - NA <i>COISA Nº1</i> , SAX BARÍTONO E TROMBONE BAIXO ESTÃO EM UNÍSSONO NO 1º PLANO, ACOMPANHADOS POR UM <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO .....	115
EXEMPLO 45 - O DOBRAMENTO ENTRE SAX BARÍTONO E TROMBONE BAIXO SE JUNTA AO CONTRABAIXO NA LEVADA DA <i>COISA Nº4</i> .....	115
EXEMPLO 46 - NA <i>COISA Nº2</i> , O UNÍSSONO ENTRE SAX BARÍTONO, TROMBONE BAIXO E CONTRABAIXO AGORA ESTÁ NO 1º PLANO, DOBRADO EM OITAVAS PELO PIANO .....	116
EXEMPLO 47 - FLAUTA ADICIONADA UMA OITAVA ACIMA DO TROMPETE E SAX ALTO NA <i>COISA Nº3</i> .....	117
EXEMPLO 48 - ALÉM DA FLAUTA, ADICIONADA UMA OITAVA ACIMA DO TROMBONE, O <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO É OUTRO ELEMENTO QUE TRAZ VARIEDADE AO TRECHO DA <i>COISA Nº4</i> .....	118

EXEMPLO 49 - <i>BACKGROUND</i> COMO RECURSO DE VARIEDADE NA <i>COISA Nº6</i> .....	119
EXEMPLO 50 - NESTE TRECHO DA <i>COISA Nº7</i> , AO INVÉS DE ADICIONAR ELEMENTOS, MOACIR SANTOS OPTA POR MUDAR O TIMBRE DA MELODIA E RETIRAR OS METAIS DO <i>BACKGROUND</i> .....	119
EXEMPLO 51 - VARIEDADE INSTRUMENTAL ADICIONADA APENAS NO FINAL DO SEGUNDO TRECHO DA <i>COISA Nº10</i> .....	120

## LISTA DE TABELAS

TABELA 1 - MELODIA (SOLO OU IMPROVISO) COM UM INSTRUMENTO.....	140
TABELA 2 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM DOIS INSTRUMENTOS .....	141
TABELA 3 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM TRÊS INSTRUMENTOS .....	141
TABELA 4 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM QUATRO INSTRUMENTOS.....	142
TABELA 5 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM CINCO INSTRUMENTOS .....	142
TABELA 6 - MELODIA EM BLOCO .....	142
TABELA 7 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM UM INSTRUMENTO .....	143
TABELA 8 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM DOIS INSTRUMENTOS .....	143
TABELA 9 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM TRÊS INSTRUMENTOS .....	143
TABELA 10 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM QUATRO INSTRUMENTOS .....	144
TABELA 11 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM CINCO INSTRUMENTOS.....	144
TABELA 12 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM SEIS INSTRUMENTOS .....	145
TABELA 13 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM SETE INSTRUMENTOS .....	145
TABELA 14 - <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO COM OITO INSTRUMENTOS.....	145
TABELA 15 - <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO COM UM INSTRUMENTO .....	145
TABELA 16 - <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO COM DOIS INSTRUMENTOS .....	146
TABELA 17 - <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO COM TRÊS INSTRUMENTOS .....	146
TABELA 18 - <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO COM QUATRO INSTRUMENTOS .....	146
TABELA 19 - <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO COM CINCO INSTRUMENTOS .....	147
TABELA 20 - <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO COM UM INSTRUMENTO .....	147
TABELA 21 - <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO COM DOIS INSTRUMENTOS.....	147
TABELA 22 - <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO COM TRÊS INSTRUMENTOS .....	148
TABELA 23 - <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO COM QUATRO INSTRUMENTOS .....	148
TABELA 24 - <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO COM CINCO INSTRUMENTOS.....	148
TABELA 25 - INSTRUMENTOS DE SOPROS PARTICIPANDO DA “LEVADA” .....	149

## LISTA DE ABREVIATURAS

BG. MEL.	- <i>Background</i> melódico
BG. HAR.	- <i>Background</i> harmônico
BG. RIT.	- <i>Background</i> rítmico
Fl.	- Flauta
Tpt.	- Trompete
Sx. A.	- Sax alto
Sx. T.	- Sax Tenor
Sx. B.	- Sax barítono
Tpa.	- Trompa
Tbn.	- Trombone
Tbn.B.	- Trombone baixo
Vcl.	- Violoncelo
Vib.	- Vibrafone
Gtr.	- Guitarra ou Violão
Pno.	- Piano
Org.	- Orgão
Cbx.	- Contrabaixo
Bat.	- Bateria
Perc.	- Percussão

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
<b>1 CONHECENDO MOACIR SANTOS .....</b>	<b>21</b>
1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS .....	21
1.2 TESE E DISSERTAÇÕES SOBRE VIDA E OBRA DE MOACIR SANTOS .....	25
<b>2 SOBRE OS CONCEITOS DE ORQUESTRAÇÃO E ARRANJO .....</b>	<b>32</b>
2.1 ORQUESTRAÇÃO .....	32
2.2 ARRANJO .....	36
2.3 OS ARRANJOS DAS COISAS.....	41
<b>3 A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL DO ÁLBUM COISAS.....</b>	<b>47</b>
3.1 RELAÇÕES ENTRE A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL ESCOLHIDA POR MOACIR SANTOS E OUTROS GRUPOS .....	47
3.2 O ELEMENTO “VARIEDADE” .....	56
<b>4 AS ESCOLHAS TIMBRÍSTICAS E SUAS COMBINAÇÕES NO ÁLBUM COISAS.....</b>	<b>59</b>
4.1 METODOLOGIA.....	59
4.1.1 <i>BACKGROUND</i> HARMÔNICO: .....	61
4.1.2 <i>BACKGROUND</i> MELÓDICO .....	62
4.1.3 <i>BACKGROUND</i> RÍTMICO .....	63
4.1.4 APRESENTAÇÃO DAS OBSERVAÇÕES.....	64
4.2 NÍVEL MICRO - FOCO EM ALGUNS INSTRUMENTOS E COMBINAÇÕES .....	65
4.2.1 O USO DE ALGUNS INSTRUMENTOS EM PARTICULAR.....	65
4.2.1.1 FLAUTA .....	66
4.2.1.2 TROMPETE.....	73
4.2.1.3 SAX ALTO .....	79
4.2.1.4 SAX BARÍTONO.....	83
4.2.1.5 TROMPA.....	88
4.2.1.6 VIOLONCELO ( <i>Cello</i> ) .....	93
4.2.2 SEÇÃO RÍTMICA ( <i>Cozinha</i> ) .....	97
4.2.3 ALGUNS DOBRAMENTOS RECORRENTES.....	103
4.2.3.1 O DOBRAMENTO ENTRE TROMPETE E SAX ALTO .....	103
4.2.3.2 O DOBRAMENTO ENTRE TROMPA E TROMBONE .....	109
4.2.3.3 O DOBRAMENTO ENTRE SAX BARÍTONO E TROMBONE BAIXO .....	114
4.2.4 VARIEDADE INSTRUMENTAL EM TRECHOS QUE SE REPETEM NA FORMA.....	116
4.3 NÍVEL MÉDIO - A ORQUESTRAÇÃO NA FORMA DAS PEÇAS .....	120
4.4 NÍVEL MACRO - VISUALIZAÇÃO QUANTITATIVA DO EMPREGO DOS INSTRUMENTOS E DE SUAS FUNÇÕES AO LONGO DO ÁLBUM.....	139
4.4.1 TABELAS DO PRIMEIRO PLANO:.....	140
4.4.2 TABELAS DO SEGUNDO PLANO: .....	143
4.4.2.1 <i>Background</i> Rítmico .....	143
4.4.2.2 <i>Background</i> Melódico.....	145
4.4.2.3 <i>Background</i> Harmônico .....	147
4.4.3 TABELA DO TERCEIRO PLANO .....	149
<b>5 CONCLUSÃO.....</b>	<b>150</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>155</b>



**SITES CONSULTADOS .....158**  
**ANEXO .....159**

## INTRODUÇÃO

O que é uma “coisa”? Qual o significado da palavra “coisa”? Ela pode significar alguma coisa ou coisa alguma, ou, como dito, “coisa é tudo o que existe ou pode existir, coisa é um enigma” (MELO *apud* ADNET, 2005, p.13) Essa definição rápida e despretensiosa poderia relacionar-se com o episódio em que Moacir Santos deu nome às suas composições. Dentro de um estúdio de gravações, prestes a gravar uma de suas composições no disco de Baden Powell, Moacir teve a ideia de nomeá-las como “coisa”.

Sempre tive o anseio em produzir músicas com a catalogação erudita, como por exemplo Opus 3, no 1. Quando o Baden Powell foi estudar comigo e me convidou para participar do disco com o baterista americano Jimmy Pratt, na antiga Phillips, o engenheiro de gravação perguntou o nome da música e eu respondi: **‘isso é uma coisa’**... Aí me ocorreu a idéia (*sic*) de numerá-las (SANTOS, citado por LOPES, 2001, grifo nosso).

Da mesma maneira que essa palavra se insere em diversos cenários, podendo representar algo indeterminado, ela se fez presente no pensamento do compositor para determinar o título de suas peças (numeradas de 1 a 10) e também de seu álbum: *Coisas* (1965).

O termo “coisa”, usado corriqueiramente e de maneira despercebida no cotidiano das pessoas, se insere nos mais diversos contextos e possui diferentes definições e interpretações. De acordo com alguns dicionários de linguística a palavra carrega uma série de definições, entre elas: "Tudo o que existe ou pode existir [...] Tudo aquilo que, com existência corpórea ou concebível pela inteligência, pode ser utilizado pelo homem e constituir objeto de direito [...]"<sup>1</sup> (Dicionário Michaelis);

Um objeto o qual não seja necessário, não seja possível ou que não se queira dar um nome específico [...] Uma entidade abstrata, qualidade ou conceito. [...] Um fenômeno ou prática estabelecida ou genuína (tipicamente usado em expressões que registram surpresa ou incredulidade)<sup>2</sup> (Oxford Dictionary, tradução nossa).

<sup>1</sup> Disponível em <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/indexEMPLO.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coisa>>, acessado em 10/02/2016.

<sup>2</sup> An object that one need not, cannot, or does not wish to give a specific name to [...] An abstract entity, quality, or concept [...] An established or genuine phenomenon or practice (typically used in expressions registering surprise or incredulity). Disponível em <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/thing>>, acessado em 10/02/2016.

Em contrapartida, tal expressão também guarda sentidos filosóficos e estéticos importantes a serem considerados. Como mostra Nicola Abbagnano, no campo da filosofia a noção de “coisa” foi abordada por importantes filósofos: Descartes (“Coisa Corpóreas” e “Coisa que pensa”), Locke (“Substância”), Berkely (“Coisas Reais”), Kant (“Coisalidade”), Hegel (“Categoria Lógica”), Heidegger (“Instrumentalidade”), dentre outros.

Na filosofia tal termo pode ser dividido em dois significados fundamentais. Um primeiro, mais genérico e mais próximo ao significado dado pelos dicionários linguísticos, atribui à expressão um significado de

qualquer objeto ou termo, real ou irreal, mental ou físico, etc, de que, de um modo qualquer, se possa tratar [ou seja] [...] um termo qualquer de um ato humano qualquer ou, mais exatamente, qualquer objeto com que, de qualquer modo, se deva tratar” (ABBAGNANO, 2007, p. 149).

Em outras palavras, trata-se de uma corrente na qual “o ser da coisa<sup>3</sup> se resolve no ser em geral” (ABBAGNANO, 2007, p. 150), podendo sua definição variar de acordo com o conceito que cada doutrina filosófica (Idealismo Empírico, Idealismo Absoluto ou Romântico, Empirismo Clássico, etc.) dá ao “Ser”.

Por sua vez, o segundo atribui um significado mais restrito e específico ao termo, tratando-se de uma “corrente para a qual o ser da coisa tem significado específico”, “denotando os objetos naturais enquanto tais [...] também chamados de ‘corpo’ ou ‘substância corpórea’” (ABBAGNANO, 2007, p. 149-150). Citando o filósofo Edmund Husserl<sup>4</sup> (1859 - 1938), Abbagnano escreve que:

O modo de ser específico da coisa consiste no fato de que ela é dada em um número indefinido de aparições, mas permanece transcendente como uma unidade que está além dessas aparições, e que, todavia, se manifesta em um núcleo de elementos bem determinados, circundados por um horizonte de outros elementos mais indeterminados (Ibid., § 44). O ser da coisa se contrapõe, assim, ao das experiências vividas ou da consciência (v.) (ABBAGNANO, 2007, p. 150).

Partindo do ponto de vista do naturalismo instrumentalista e da filosofia existencialista, trazendo para a discussão o resultado de análises empíricas dos

<sup>3</sup> Abbagnano utiliza “C.” para abreviar a palavra coisa. Em nosso texto optamos por substituir o “C.” pelo termo referido.

<sup>4</sup> As citações de Abbagnano neste trecho são feitas a partir dos livros: “Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie” I, II, III, 1950, 1951, 1952.

filósofos norte-americanos George Herbert Mead (1863 - 1931), John Dewey (1859 - 1951); e de análises existencialistas do filósofo alemão Martin Heidegger (1889 - 1976), além do norte-americano Clarence Irving Lewis (1883 - 1964), Abbagnano apresenta como o conceito de “coisa” é definido pela filosofia contemporânea:

O horizonte lógico do conceito de coisa, elaborado pela filosofia contemporânea, é, portanto, o da possibilidade, expresso pelas proposições condicionais. Isso é confirmado pelos resultados das pesquisas experimentais realizadas pela psicologia transacional, que levam a ver na coisa certa "classe de possibilidades" que constitui uma prognose generalizada, com base na experiência passada, dos usos ou comportamentos possíveis de um objeto (Explorations in Transactional Psychology, org. F. P. Kilpatrick, 1961, cap. 21; trad. it., p. 495-96) (ABBAGNANO, 2007, p. 151).

Já no campo estético, outros sentidos de igual relevância podem ser atribuídos ao termo. Podemos pensar no termo “coisa” como portador de algo indefinido, que nos foge à compreensão e se aproxima de um sentido que se remete ao valor da beleza da obra de arte de “um modo mais irracionalista”. Desta maneira, a beleza seria detentora de um “não sei quê” (TATARKIEWICZ, 2000, p. 166), de acordo com a expressão atribuída a Petrarca (*“non so ché”*).

Em Carchia e D’Angelo encontramos que a expressão “não sei quê” foi inicialmente utilizada em diferentes âmbitos, nos séculos XV e XVI, para identificar especificidades intraduzíveis de cada língua, para reconhecer as inexplicáveis irracionalidades na beleza feminina ou para indicar aspectos únicos de uma obra de arte.

Em 1671, Dominique Bouhours defende em seu tratado que a locução significa “algo que se pode sentir, mas não exprimir” (BOUHOURS *apud* CARCHIA e D’ANGELO, 1999, p. 256). Anos mais tarde, em 1734, o espanhol Benito Feijóo e o francês Pierre de Marivaux também contribuíram para a evolução do significado do termo. O primeiro afirma que “a indefinição do ‘não sei quê’ é a mesma indefinição do indivíduo, é a atracção (*sic*) que resulta de diferenças imperceptíveis e que, no entanto, é notada pelo sentido” (FEIJOÓ *apud* CARCHIA e D’ANGELO, 1999, p. 256). Já Pierre de Marivaux alega uma oposição entre a beleza e o termo, uma vez que “a primeira é ordem, simetria, imobilidade; o segundo, é variedade, irregularidade, mutação [...], a beleza depressa sacia e cansa, enquanto que o ‘não

sei quê' tem um encanto sempre renovado, inexaurível" (MARIVAUX *apud* CARCHIA e D'ANGELO, 1999, p. 256).

No século XVIII, ao estudar o "não sei quê" no contexto do gosto, Montesquieu<sup>5</sup> "relaciona-o com o imprevisível e a surpresa, e assemelhando-o a graça, que também possui uma atracção (*sic*) inesperada" (CARCHIA e D'ANGELO, 1999, p. 257). Por fim, o termo teve importante papel na formação da estética moderna - apesar de muitas vezes este movimento ter considerado tal expressão como "refúgio da ignorância" - uma vez que foi ali que se deu início à ideia de que "a arte [...] exige não só a intervenção aplicada de determinadas regras, moldáveis, mas também uma componente construtiva, à qual se delega a função de decidir sobre a aplicação das regras" (CARCHIA e D'ANGELO, 1999, p. 257).

Em suma, esse "não sei quê" representou, principalmente na França, Itália e Espanha, a partir da segunda metade do século XVII até o final do século XVIII, "o encanto misterioso e a indefinível atracção (*sic*) própria da beleza e das obras de arte [destacando-se] [...] tudo aquilo que na experiência estética não podia ser explicado pelas regras, pelos cânones, pelas prescrições" (CARCHIA e D'ANGELO, 1999, p. 256).

Talvez, a modéstia, a informalidade e a simplicidade de Moacir Santos ao usar o termo "coisa", assim como acontece habitualmente em nosso cotidiano, não reflitam todo o peso que tal termo carrega. No entanto, se pudermos aproximar as *Coisas* ao ideário da "música absoluta", livre de funções e valorada por esse "não sei quê" indefinível, intraduzível, ainda que seja de maneira inconsciente o título das peças pode guardar um velado "autoelogio" que se contempla em suas pretensões artísticas.

Assim como o próprio Moacir Santos, comecei a aprender música em uma banda municipal do tipo marcial, chamada *Banda Municipal Lira do Noroeste*<sup>6</sup>. Com o passar do tempo a banda sofreu mudanças por meio de uma nova direção artística. Assim, a *Banda Lira* deu lugar a *Orquestra de Sopros de Paranavaí (OSP)*,

---

<sup>5</sup> Cf. FREITAS (2010, p. 706).

<sup>6</sup> A Banda Lira foi fundada no ano de 1961 no município de Paranavaí, localizado no Noroeste do estado do Paraná.

com formação e direcionamento artístico que se aproximam das *Big Bands* estadunidenses.

Mantendo uma regular temporada de concertos, a *OSP* tem a possibilidade de explorar determinados temas nessas apresentações. Em uma dessas ocasiões, em 2005, o maestro Vitor Hugo Gorni sugeriu que fizéssemos um concerto com o repertório de Moacir Santos. Naquela época, já havíamos tocado e conhecíamos as características do trabalho de diferentes compositores e arranjadores, tanto da música brasileira quanto do *jazz*, no entanto ninguém do grupo conhecia as peças de Moacir Santos. Poder tocar um repertório desafiador, envolvente, “inédito” para nossa *Big Band* e, notar a aceitação do público ao final da apresentação, acabaram fazendo daquele concerto uma grata experiência. Ali se iniciava meu interesse pela obra de Moacir Santos.

O objetivo desta pesquisa é examinar, discutir as escolhas e o emprego que Moacir Santos deu aos instrumentos selecionados e suas combinações no álbum *Coisas* (1965). Neste álbum temos oito instrumentos de sopros (flauta, sax alto, sax tenor, sax barítono, trompete, trompa, trombone tenor e trombone baixo), três *cellos* e “cozinha” (piano/órgão, violão/guitarra, vibrafone, baixo, bateria e percussão). Daremos atenção especial aos instrumentos emissores de alturas definidas, uma vez que os instrumentos da seção rítmica, com foco na bateria e na percussão, foram o ponto principal da pesquisa de Gabriel Improta França (2007).

Tendo disponível uma instrumentação com uma diversidade de combinações timbrísticas, observaremos como Moacir Santos pôde variar o colorido de suas ideias musicais fazendo uso desde um instrumento solo até um *tutti*; desde dobramentos em uníssono, em oitava(s) até abertura de vozes, empregando-os em diferentes funções dentro da estrutura musical.

Outro ponto relevante para esta pesquisa reside no fato de contribuir com os estudos em música popular, uma área que está em expansão, mas que carece de produções frente à quantidade de material que ainda pode ser estudado. De acordo com Lacerda,

percebe-se que recentemente tem surgido um crescente interesse no meio acadêmico na pesquisa com enfoque nos arranjos e nos seus arranjadores. Trabalhos a respeito da produção de música popular de músicos, como

Radamés Gnattali e Pixinguinha, têm sido cada vez mais frequentes (LACERDA, 2009, p. 202).

Esta pesquisa está dividida em quatro capítulos. No primeiro, para apresentar Moacir Santos, trazemos uma síntese biográfica. Em seguida são abordados os trabalhos acadêmicos realizados em programas de pós-graduação que trazem Moacir Santos como figura central de seus estudos.

No segundo capítulo tratamos algumas questões ligadas aos termos e à produção da orquestração e do arranjo. Além disso, seguimos por uma discussão a cerca da estruturação com que as dez peças foram gravadas no álbum. Argumentamos sobre a possibilidade de que a partir de um “original virtual” (ARAGÃO, 2001) Moacir Santos fez arranjos específicos para as peças serem gravadas no álbum em questão.

A formação instrumental utilizada no álbum é assunto no terceiro capítulo. Nele buscaremos traçar uma possível relação entre a formação escolhida por Moacir Santos com outros grupos musicais. Ainda no terceiro capítulo abordaremos o elemento “variedade” como um importante fator de uma obra de arte.

O modo como podem ser utilizadas combinações (ou até mesmo o não combinar), desde a escolha até seu resultado, ressalta o artista por trás dos elementos. No quarto capítulo voltaremos nossos olhares para dentro da obra de Moacir Santos, procurando demonstrar os diferentes empregos dados à instrumentação.

Nesta pesquisa optamos por não fazer análises que compreendessem somente algumas peças entre as dez *Coisas*, levantando diferentes detalhes das mesmas em seus diversos aspectos estruturais. Nossa escolha foi fechar o foco em um aspecto de todas as peças ao invés de abordar vários aspectos de algumas delas. Nossa opção em abordar o álbum como um todo, sem discriminação de relevância de uma peça em relação à outra, se dá pelo fato de entendermos que para apontar como, possivelmente, funciona a instrumentação e a orquestração do álbum seria preciso que nossos olhares fossem voltados para todas as peças.

De acordo com Harold Osborne, “as próprias partes do todo artístico mostram alguma coisa do caráter estético distintivo do todo. É por isso, por exemplo,

que um torso ou membro isolado refletem alguma coisa da beleza de toda a estátua de que provieram”. (OSBORNE, 1983, p.265). Assim, acreditamos que a instrumentação e a orquestração das *Coisas* são partes do todo e podem refletir algo da beleza presente neste álbum de Moacir Santos.

Com o áudio do álbum em questão, utilizamos o *Cancioneiro Moacir Santos - Coisas* (2005) como material para nossas observações. A metodologia utilizada dividiu o produto musical em três planos, conforme apontado por Don Sebesky (1979): solista (aqui entendido como melodia); *background*; seção rítmica. Considerando os três planos em que a música foi dividida, os instrumentos podem atuar em funções melódicas (melodia escrita ou improvisado), de acompanhamento (*background*, dividido em três tipos: harmônico, melódico e rítmico), ou participando da levada na seção rítmica. Os instrumentos da seção rítmica, que predominantemente permanecem no terceiro plano, também podem participar dos três planos.

A maneira como a instrumentação foi utilizada no álbum será apresentada de três modos diferentes: as particularidades serão mostradas via textos e excertos musicais; o planejamento formal de cada peça e seu desenvolvimento instrumental estará indicado ao longo das figuras de seus respectivos espectros; a instrumentação ao longo do álbum será mostrada em tabelas que serão divididas de acordo com as funções dos instrumentos. Assim, classificamos esses três níveis de apresentação em micro, médio e macro.

Como resultado de nossa pesquisa esperamos por meio de nossas observações e dos apontamentos presentes no texto compreender e revelar a importância e a contribuição que a instrumentação e a orquestração trazem para a obra de Moacir Santos.



## 1 CONHECENDO MOACIR SANTOS

### 1.1 ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Ao longo de sua vida Moacir Santos (1926-2006) realizou várias funções com êxito. Compositor, arranjador, diretor musical, professor, compositor de trilhas sonoras, recebeu adjetivos como “original”, “moderno”, “impactante”. (FRANÇA, 2007; DIAS, 2010).

Sabe-se que seu nascimento aconteceu no sertão de Pernambuco, no entanto, diferentes informações são encontradas sobre o local exato dentro daquela região. Alexandre Vicente (2012) afirma que o compositor nasceu em São José do Belmonte; João Marcelo Gomes (2008) diz que o nascimento aconteceu em Serra Talhada, mas que até os 14 anos foi criado no município de Flores, na região do Rio Pajeú.

O próprio Moacir não tinha certeza sobre seu local de nascimento, tanto que em 1980 voltou à região em busca de informações. Andrea Ernest Dias apresenta essa busca e recorda o relato feito por Moacir em 1992<sup>7</sup> sobre a localização de seu nascimento: “entre os preás e os mocós numa tapera nos rincões e matas do sertão pernambucano, entre os municípios de Serra Talhada (antiga Vila Bela), Flores, São José do Belmonte e Bom Nome” (SANTOS, *apud* DIAS, 2010, p. 25).

Até o ano de 1948, ano em que chegou ao Rio de Janeiro, Moacir Santos tem um histórico de idas e vindas entre diferentes cidades do Nordeste, entre elas<sup>8</sup>: Flores, Arcoverde, Recife e Serra Talhada (Pernambuco); Alagoa de Monteiro e João Pessoa (Paraíba); Salvador (Bahia). Nessas cidades, entre outras atividades, Moacir Santos integrou diversos grupos musicais e, essas constantes mudanças podem ter lhe proporcionado um contato muito próximo com diferentes culturas populares, gerando experiências musicais valorosas.

---

<sup>7</sup> Depoimento para a série “Depoimentos para a Posteridade da Fundação Museu da Imagem e do Som”.

<sup>8</sup> Dias apresenta em seus anexos (p. 310) mapas com as localidades em que Moacir morou em diferentes épocas.

Já aos nove anos começou a frequentar os ensaios da Banda Municipal de Flores, antes por curiosidade, depois como integrante da banda. Esse tipo de banda, presente em muitos municípios brasileiros, desenvolve importante papel na formação de novos músicos, principalmente em cidades interioranas.

Executando hinos, dobrados, marchas e peças de música clássica e popular, esses grupos representam, ainda hoje, a possibilidade de inserção profissional para grande parcela de músicos de sopro e percussão no país, seja em bandas das corporações militares nos grandes centros urbanos ou em pequenas bandas municipais e líras nas cidades menores (DIAS, 2010, p.37).

O *jazz* passou a fazer parte de sua vida quando chegou a João Pessoa (PB), em julho de 1944. Moacir Santos não escondia sua admiração pelo gênero, tanto que em uma entrevista disse que em João Pessoa ouvia a música americana e pensava que ela fosse de outro planeta (FRANÇA, 2007, p.149). Nesta cidade ele fez parte da banda da polícia e posteriormente da *jazz-band* da PRI-4, Rádio Tabajara da Paraíba, chegando ao posto de regente da *Jazz-Band* Tabajara.

No entanto, um desentendimento com o diretor-geral da emissora estimulou sua ida para o Rio de Janeiro, viagem que ocorreu a bordo de um navio, em 1948. Depois de sua chegada, por meio da influência de políticos paraibanos (DIAS, 2010, p.63), conseguiu um emprego como músico na Rádio Nacional, integrando a *jazz-band* do maestro Chiquinho (1907 - 1983).

Sua contratação, em uma das mais importantes emissoras de rádio do Brasil naquela época, aconteceu justamente no período em que o rádio viveu seu melhor momento em nosso país. Segundo Lia Azevedo,

o rádio inovou, ao mesmo tempo em que absorveu e adaptou outras formas de arte já existentes. No caso brasileiro, essas novas práticas culturais radiofonizadas se consolidaram e atingiram seu ápice nos anos 1940 e 1950 (AZEVEDO, 2002, p.09).

A chegada do rádio provocou profundas mudanças na sociedade, principalmente na primeira metade do século passado. Este instrumento de comunicação em massa passou a ter grande influência no cotidiano das pessoas que se reuniam tanto para ouvir e se atualizar com o noticiário mundial, quanto para se divertir com seus programas favoritos de entretenimento. As artes não passaram

despercebidas pelo rádio que buscava, além do aumento de sua audiência, proporcionar aos ouvintes todo o tipo de diversão.

O rádio era o centro das atenções e, trabalhar em uma emissora de rádio anexava importante valor ao currículo de um artista.

O rádio era tanto um meio de diversão e atualização para seus ouvintes quanto um lugar de projeção social para quem nele trabalha. Ouvir o rádio era estar sintonizado com o mundo. Trabalhar no rádio era ser ouvido por “todo mundo”. O rádio promovia um processo de integração que suplantava os limites físicos da região (AZEVEDO, 2002, p. 112).

Ainda atuando como instrumentista da rádio, Moacir Santos procurou tomar aulas com César Guerra-Peixe (1914 - 1993). Logo depois, por indicação do próprio Guerra-Peixe, foi estudar com o alemão Hans Joachim Koellreuter (1915 - 2005), de quem chegou a ser assistente. Além de estudar com estes dois professores, Dias comenta que, em 1948, Moacir traçou como meta se tornar um músico mais completo em cinco anos e, para atingir seu objetivo também estudou com outros professores:

Moacir Santos seguiu uma linha de aprendizado multidisciplinar, estudando simultaneamente com os professores Newton Pádua (o mentor de Guerra-Peixe), Assis Republicano, José Siqueira, Joaquina Campos, José Batista Siqueira, Radamés Gnattali e Paulo Silva (DIAS, 2010, p.70).

Além disso, sua formação ainda contou com cursos de música de curta duração, como o “Curso Internacional de Férias”, em Teresópolis (1952), frequentando as aulas ministradas por Ernst Krenek (1900 - 1991).

Em 1951, três anos após iniciar sua meta, foi promovido à “posição de maestro da Radio Nacional, tornando-o o primeiro (e talvez único) maestro negro da história dessa emissora”. (DIAS, 2010 p.70). Na Rádio Nacional, Moacir ocupou um posto em que passaram importantes nomes da música brasileira, como: Radamés Gnattali, Leo Peracchi, Lyrio Panicali, entre outros.

Moacir Santos acabou se tornando um dos professores mais procurados do Rio de Janeiro e, de acordo com Dias, “no auge da movimentação em torno da bossa-nova, Moacir Santos destacou-se como professor de inúmeros personagens do movimento musical carioca” (DIAS, 2010, p.73). A autora cita os nomes de alguns dos alunos, como: Nara Leão, Baden Powell, Roberto Menescal, Dori Caymmi, João

Donato, Nelson Gonçalves, Paulo Moura, Raul de Souza, Airto Moreira, Flora Purim, entre outros.

O trabalho na rádio nacional impulsionou sua veia de arranjador. “No acervo da emissora, estão relacionados 372 arranjos assinados pelo compositor no período em que lá trabalhou” (DIAS, 2010, p.72). Além disso, França escreve:

Os esforços de Moacir Santos o transformariam em um dos mais requisitados compositores/arranjadores do Brasil na primeira metade da década de 1960, compondo, arranjando e conduzindo orquestras para gravadoras, teatros de revistas, televisão e filmes para o cinema (FRANÇA, 2007, p.29).

Se por um lado, “talvez o ano de 1964 tenha sido o de maior produção de Moacir Santos” (GOMES, 2008, p. 45), por outro, talvez o ano de 1965 tenha sido o mais especial, pois foi o ano do lançamento de seu primeiro álbum autoral: *Coisas*, pela gravadora “Forma”. Nele estão dez músicas intituladas *Coisa* e enumeradas de um a dez. Muito elogiado pela crítica musical, segundo Nei Lopes, no encarte do Cd *Ouro Negro* (2001, s/n°), “Moacir Santos produziu a música popular mais sofisticada e ao mesmo tempo mais enraizada nas tradições afro-brasileiras”. Já para Zuza Homem de Melo (2005, p.13), “a obra do Maestro tem uma personalidade tão forte, um perfil tão original que, rigorosamente, não se encaixa em nenhum período da música popular brasileira de sua época. Nem de qualquer outra”.

Dois anos depois do lançamento de *Coisas*, em 1967, Moacir decide mudar-se para os EUA. Sua chegada aconteceu em Nova York e logo em seguida se mudou para Newark (Nova Jersey). Em 1968 mudou-se para Califórnia, vivendo primeiramente em Hollywood e depois, a partir 1974, em Pasadena, onde viveu até o fim da vida.

Gomes relata as atividades de Moacir Santos após sua chegada naquele país:

Por alguns anos, porém, a carreira solo do compositor no país não decolou. Duas de suas atividades, porém, devem ser mencionadas. Segundo consta, desde que se estabeleceu nos EUA, Moacir seguiu sua atividade como professor, que já realizava no Brasil, vindo inclusive, posteriormente, a se associar a *Music Teachers Association of Califórnia*<sup>9</sup>, no ano de 1977<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Associação de professores de música da Califórnia (MTAC).

A segunda atividade de Moacir neste primeiro momento, e sem dúvida a mais importante, foi como compositor de trilhas sonoras. (GOMES, 2008, p.20-21).

Atuando como *ghostwriter* (compositor fantasma) participou da equipe de renomados compositores para cinema, entre eles: Henry Mancini e Lalo Schiffrin. Nos EUA Moacir Santos lançou mais quatro álbuns: *The Maestro* (1972), *Saudade* (1974) e *Carnival of the Spirits* (1975), pela gravadora *Blue Note*, e *Opus 3 Nº1* (1978), pelo selo *Discovery*.

O período em que viveu nos EUA gerou certo esquecimento em relação ao seu nome em terras brasileiras. Mesmo entre a classe musical existia uma grande falta de conhecimento em relação a Moacir Santos. Alguns fatos podem ter contribuído para fazer de Moacir uma incógnita, como: o *Coisas* ter saído de catálogo; os álbuns gravados nos EUA não terem sido lançados no Brasil; suas vindas ao nosso país não terem sido tão frequentes<sup>11</sup>, entre outros.

Porém, seu nome vem reconquistando espaço no cenário musical brasileiro. Em grande parte, essa redescoberta se deu a partir do trabalho de Mario Adnet e Zé Nogueira, que em 2001 lançaram o CD *Ouro Negro*. Além de composições de diferentes álbuns de Moacir Santos, contém a regravação completa do *Coisas* (com transcrições feitas com a ajuda do próprio Moacir Santos, dado que as partituras originais desapareceram). Adnet e Nogueira ainda produziram outros trabalhos a respeito de Moacir, como *soongbooks*, CDs, concertos em sua homenagem etc.

## 1.2 TESE E DISSERTAÇÕES SOBRE VIDA E OBRA DE MOACIR SANTOS

Buscando revelar elementos que ajudem a compreender Moacir Santos e sua produção, no âmbito acadêmico o número de trabalhos voltados ao estudo deste músico vem aumentando com o passar dos anos. Este subcapítulo é dedicado

---

<sup>10</sup> ADNET, Mário; NOGUEIRA, José. **Cancioneiro Moacir Santos, COISAS**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005. Pág. 10

<sup>11</sup> Entre as poucas vezes que Moacir voltou para o Brasil podemos citar: apresentação no *Free Jazz Festival*, em 1985; apresentação e homenagem pelo Projeto Arranjadores em São Paulo (SP), em 1992; lecionar no Festival de Inverno de Campos do Jordão (SP), em 1994.

às pesquisas realizadas em programas de pós-graduação que trazem Moacir Santos como objeto de estudo. Ao todo foram encontradas cinco pesquisas, sendo quatro de mestrado e uma de doutorado.

Aqui cabe ressaltar a importância que os esforços de Mario Adnet e Zé Nogueira tiveram para os trabalhos acadêmicos. Lançado em 2001, o álbum *Ouro Negro* é visto como o ponto de partida de um projeto que buscou resgatar a música de Moacir Santos. Porém, mais do que o lançamento do *Ouro Negro*, um fator que contribuiu para a realização das pesquisas acadêmicas foi o lançamento dos três livros intitulados *Cancioneiro - Moacir Santos (Coisas; Ouro Negro; Choros e Alegria)*. Lançados em 2005 como parte do projeto de Adnet e Nogueira, as partituras contidas nesses livros se tornaram um importante material de apoio para os pesquisadores.

Durante os anos em que apenas o áudio dos álbuns estava disponível, ou seja, antes do início da comercialização dos livros de partituras, não temos conhecimento de trabalhos acadêmicos que tenham Moacir Santos como figura central a ser estudada. Sem as transcrições faltava uma base material para que as análises fossem realizadas. A primeira defesa aconteceu em 2007, seis anos após o início da “redescoberta”, já utilizando o conteúdo dos livros, que por sua vez também é encontrado nas pesquisas posteriores.

De volta às pesquisas realizadas nos programas de pós-graduação, mesmo que essas apresentem um foco variado, um ponto que as aproxima, além do próprio Moacir Santos, é a abordagem aos processos criativos. O número de análises em cada pesquisa varia de acordo com o autor, mas em todas as pesquisas é possível encontrar algum tipo de análise estrutural das peças. A seguir apresentaremos brevemente esses trabalhos em ordem cronológica para mostrarmos essa produção ao longo dos anos.

O primeiro trabalho acadêmico encontrado que traz o compositor como figura central tem o título de “*Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 60*”, de Gabriel Muniz Improta França (UFRJ, 2007). Sua motivação é “investigar o papel que a seção rítmica desempenha no processo de composição de Moacir Santos, especificamente do álbum *Coisas* (1965) e a sua

relação com os demais elementos composicionais como melodia, harmonia, forma, orquestração, ritmo e textura” (FRANÇA, 2007, p. 4).

França apresenta a trajetória de Moacir Santos e aborda aspectos como a valorização da cultura negra, a bipartição popular e erudito, o nacional e o popular, e procura definir termos como “MPB”, “composição” e “arranjo”. Ele escreve sobre a seção rítmica em si e seus instrumentos. Também analisa a seção rítmica de três compositores contemporâneos a Moacir: Pixinguinha, Radamés Gnattali e Tom Jobim.

O autor faz uma análise motívica e fraseológica das *Coisas n°1* e *n°5* com o objetivo de “identificar incisos e partículas musicais recorrentes e que se articulam à atividade da seção rítmica e suas levadas” (FRANÇA, 2007, p.8). Já sua análise da *Coisa n°2* está interessada na “sucessão de diferentes malhas texturais, na qual a seção rítmica, e a bateria especialmente, desempenham um papel destacado” (FRANÇA, 2007, p.9).

Outro autor, João Marcelo Zanoni Gomes, colocou como título de sua pesquisa “*Coisas de Moacir Santos*” (UFPR, 2008), a qual tem o objetivo de:

[...] contribuir para uma melhor compreensão do papel exercido por Moacir Santos como arranjador, compositor, instrumentista e professor, ao relacionar o músico com seus pares e movimentos musicais da época em que viveu no Brasil, e apontar em linhas gerais características relevantes do período norte-americano de sua produção (GOMES, 2008, p. 28).

O autor divide a vida de Moacir em quatro momentos: Nordeste; Rio de Janeiro; Estados Unidos; Redescobrimento. Adiante, a fim de contextualizar o álbum *Coisas*, Gomes se direciona ao período histórico e ao cenário em que Moacir estava inserido na época em que o álbum foi lançado.

Apesar de dedicar-se na maior parte do tempo aos acontecimentos históricos, Gomes busca “ampliar o estudo desenvolvido” em sua dissertação por meio de uma análise da *Coisa n°3*. Com o propósito de “contribuir na compreensão da personalidade musical do compositor” em sua análise são abordados: a forma musical, as características das seções, o desenvolvimento melódico, o ritmo e a instrumentação (GOMES, 2008, p. 66).

Até o momento, a única tese de doutorado concluída sobre Moacir Santos foi realizada por Andrea Ernest Dias. Intitulada “Mais ‘Coisas’ Sobre Moacir Santos, ou os Caminhos de um Músico Brasileiro”, foi defendida em 2010, na UFBA. Segundo a autora, seu objetivo geral foi:

examinar o percurso autoral de Moacir Santos em sua linha biográfica e, por meio da análise formal de determinadas singularidades de suas composições, contribuir para aprofundar o processo de valorização do compositor, ora em curso, no contexto histórico da música brasileira (DIAS, 2010, p. 9).

Para alcançar seus objetivos, Dias realizou uma extensa pesquisa que envolveu fatos históricos, levantamento de documentos, análise estrutural das peças e viagens aos locais onde Moacir morou: “fiz uma breve viagem à região natal de Moacir Santos no sertão pernambucano, visitando as cidades de sua infância e juventude, e outra mais longa a Pasadena, Califórnia, cidade em que viveu por mais de quarenta anos” (DIAS, 2010, p. 22).

Entre os temas abordados ao longo da tese estão: a infância e juventude no Nordeste entre os anos 30 - 40; o ambiente em que se inseriu no Rio de Janeiro e São Paulo, os estudos, o trabalho na Rádio Nacional, tudo isso nos anos 50 - 60; o contexto em que o *Coisas* foi realizado; a mudança para os EUA e suas atividades naquele país; o movimento para a reapresentação do compositor; análise estrutural de três peças de Moacir.

Em suas análises, Dias aborda em diferentes peças dois elementos que segundo ela são marcas particulares do compositor: a célula modelo e o *mojo*. Segundo a autora a célula modelo é “Um padrão criado por Moacir Santos que consiste na escolha da figura organizada por uma colcheia pontuada e uma semicolcheia como célula rítmica predominante na criação de motivos” (DIAS, 2010, p. 170). Já o *mojo* trata-se de um padrão rítmico criado por Moacir a partir dos fragmentos dos padrões rítmicos de matrizes culturais brasileiras, como maracatu e baião, distribuídos entre os instrumentos melódicos e harmônicos.

Em seguida a autora se direciona a análise formal de três peças: “‘Coisa nº 2’ e ‘Coisa nº 5 - Nanã’ e ‘Bluishmen’ serão objeto de uma análise mais detida, como exemplos do pensamento do compositor em relação ao planejamento formal das composições como um todo” (DIAS, 2010, p. 170).



O conteúdo da pesquisa de Dias deu origem ao livro “Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro”, lançado em 2014 pela editora “Folha Seca”. A autora adaptou algumas partes do texto a este novo formato, adicionou novas imagens e informações, como: o festival “Moacir Santos”, realizado em 2013<sup>12</sup> na cidade do Recife, que promoveu o encontro de músicos do Brasil e do exterior. Dias foi a idealizadora e diretora do festival no qual, além dos concertos, foram realizadas mesas redondas sobre Moacir Santos.

Dando sequência a sua monografia de graduação<sup>13</sup>, Alexandre Luís Vicente escreveu no mestrado a dissertação “Moacir Santos, seu ritmos e modos: *Coisas do Ouro Negro*” (UDESC, 2012). O autor, buscando “contextualizar e analisar musicalmente a obra do compositor”, diz: “Focalizo em seu repertório, elementos musicais vinculados à rítmica e modalismo, que argumento associarem-no ao conceito de africanidade, algo tão caro à sua identidade e sonoridade, assim como ao contexto musical da década de 1960” (VICENTE, 2012, p.8).

O autor começa com “uma síntese biográfica, levantando e discutindo os assuntos vinculados ao tema da dissertação através do percurso do compositor” (VICENTE, 2012, p.9). Traz também uma discussão a respeito do conceito de “africanidade” na música brasileira, com um recorte temporal entre os anos de 1930 - 1960.

Partindo para a parte de análises o autor esclarece que não pretende esgotar as peças analiticamente. Suas primeiras análises buscam compreender a rítmica utilizada pelo compositor em suas músicas. Nessas análises Vicente se apoia no conceito de linha-guia<sup>14</sup> para mostrar a aplicação do *mojo*, das *hemíolas*, dos *cross rhythm* e dos elementos polirrítmicos presentes nas peças.

Na sequência o autor procura mostrar “a inserção de elementos, maneirismos e influxos modais como a novidade na estratégia composicional

---

<sup>12</sup> Em 2014 o festival teve sua segunda edição e, além de ser realizado no Recife, foi expandido para as cidades do Rio de Janeiro e Brasília.

<sup>13</sup> Análise da Composição e Arranjo de uma Coisa: “Naná”, de Moacir Santos. UDESC, 2008.

<sup>14</sup> “Linha-guia, termo como utilizo neste trabalho, é a tradução proposta por Sandroni (2001) para o conceito de *timeline* originalmente criado por J. Kwabena Nketia em *The Music of Africa* (1974). Nketia introduziu o conceito de *timeline* para significar as fórmulas de organização rítmica executadas geralmente por instrumentos idiofônicos ou palmas, dentro de conjuntos orquestrais percussivos, que servem como o princípio de orientação temporal aos músicos” (VICENTE, 2012, p. 68).

harmônica e melódica” (VICENTE, 2012, p.202). A partir disso, o autor mostra um panorama sobre a utilização do modalismo na música brasileira e no *jazz* nos anos 1960. Em seguida temos as análises que demonstram o material modal utilizado por Moacir Santos em sua obra.

O mais recente trabalho encontrado chama-se “A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos”, de Lucas Zangirolami Bonetti (UNICAMP, 2014). Ele, que já havia pesquisado em sua monografia<sup>15</sup> aspectos composicionais de Moacir, em sua pesquisa de mestrado volta suas atenções à gênese do processo criativo do compositor, que acredita estar nas trilhas sonoras que Moacir compôs antes do lançamento de seus álbuns.

Bonetti, ao apresentar Moacir Santos, diz que:

[...] seu maior reconhecimento por parte da comunidade artística e acadêmica é sua carreira como compositor. Entretanto, até o presente momento, pouco se investigou sobre sua atuação como compositor para audiovisual, fora apontamentos descontextualizados e nenhuma análise especializada investiga como o trabalho com trilhas sonoras influenciou a produção de Moacir. (BONETTI, 2014, p. 31).

Para investigar esse aspecto da vida do compositor, Bonetti começa sua dissertação apresentando o caminho percorrido por Moacir Santos até se tornar um “trilhista”, mostrando inclusive como o trabalho na Rádio Nacional foi importante nessa transição: “podemos dizer que essa experiência de Moacir Santos como compositor e arranjador de rádio logo o levou ao mercado de trilhas musicais para filmes, e isso ocorreu especificamente nos anos 1960” (BONETTI, 2014, p.39). Além disso, o autor mostra o contexto da produção cinematográfica dos anos 1960.

Para atingir seu objetivo o autor analisa mais profundamente cinco filmes que contam com o trabalho do compositor: *Ganga Zumba* (1964); *Seara Vermelha* (1964); *O Santo Místico* (1964); *Os Fuzis* (1964); *O Beijo* (1964). Para apoiar o processo de análise o autor realiza um amplo trabalho de transcrição dos trechos musicais presentes nos filmes. Na sequência são apresentadas as comparações entre o material presente nos filmes e a maneira como as composições foram gravadas nos álbuns.

---

<sup>15</sup> Processos composicionais em Choros & Alegria: O desenvolvimento da primeira fase de Moacir Santos. FASM, 2010.

Ao fim temos um apêndice e um anexo que contam com um material que, como consta, pode ser considerado de utilidade pública. Entre esse material é possível encontrar:

a detalhada tabela catalográfica de todas as inserções musicais dos filmes; transcrições em partitura de trechos musicais completos das trilhas; partituras de músicas de Moacir Santos que derivaram das trilhas; e DVD's com os filmes completos e com todas as inserções musicais das trilhas em trechos devidamente recortados. (BONETTI, 2014, p32).

Um dos desdobramentos da pesquisa de Bonetti foi a construção do site<sup>16</sup> <<http://www.trilhasmoacirsantos.com.br>>, que recebeu o patrocínio da FAPESP e do Itaú Cultural. O site disponibiliza ao público, entre outras informações, as transcrições das trilhas compostas por Moacir Santos e os recortes das cenas nas quais elas estão inseridas.

---

<sup>16</sup> Acessado em 20/01/2016.

## 2 SOBRE OS CONCEITOS DE ORQUESTRAÇÃO E ARRANJO

### 2.1 ORQUESTRAÇÃO

Mesmo que o termo “orquestração” nos passe a impressão de algo que esteja se direcionando a uma orquestra, em uma escrita para uma grande formação instrumental, em nosso caso entendemos este termo como o ato de orquestrar os instrumentos escolhidos, i.e., organizar os instrumentos disponíveis.

Podemos encontrar indicadores da importância do estudo da orquestração em livros que se direcionam tanto à música erudita quanto à música popular. Walter Piston (1894 - 1976), em seu clássico livro de orquestração, levanta esta questão, reforçando o interesse na análise da orquestração, dizendo que: “o objetivo na análise da orquestração é descobrir como a orquestra é usada como um meio para apresentar o pensamento musical”<sup>17</sup> (PISTON, 1969, p. 355. Tradução nossa.).

Já Russel Garcia (1916 - 2011), em seu livro escreve a respeito de alguns elementos que devem ser levados em consideração ao se estudar uma peça:

Estude partes e escute música e analise: 1) Ritmo; 2) Linha melódica; 3) Estrutura harmônica: A - Progressão, B - Voicing, etc; 4) **Orquestração** (timbre) 5) Estilo ou sensação [humor]<sup>18</sup> (GARCIA, 1982, p.169. grifo nosso).

A orquestração é colocada por Garcia entre os elementos que devem ser analisados tanto na obra de si próprio quanto na obra de outros, com o intuito de uma continua busca pelo conhecimento.

Uma peça recebe suas características timbrísticas por meio das possibilidades de combinações que sua instrumentação oferece. O compositor (ou aquele que cuidará da orquestração da peça) tem a possibilidade de trazer aos ouvintes uma sonoridade que antes estava dentro de si, segundo um julgamento que busca aquilo que se enquadraria na obra a ser apresentada.

<sup>17</sup> *The objective in analysis of orchestration is to discover how the orchestra is used as a medium to present musical thought.*

<sup>18</sup> *Study scores and listen to music and analyze: 1) rhythm; 2) melodic line; 3) harmonic structure: A - progression, B - Voicing, etc; 4) orchestration (colors); 5) form (plan); style or mood*

Sammy Nestico em seu livro “The Complete Arranger”, escreve que por meio da orquestração temos a possibilidade de expressar algo, listando algumas características que podem ser expressadas por meio da orquestração:

Uma vez que cada instrumento musical possui seu próprio e único timbre, suas combinações oferecem um vasto leque de texturas que podem ser usadas para adicionar variedade e tempero a um arranjo. Elas podem ser brilhante, melancólica, dramática, calma, triste, clara, agradável, grosseira ou romântica, dependendo da habilidade do arranjador em expressar suas ideias<sup>19</sup> (NESTICO, 1993, p. 218, tradução nossa).

Os conceitos de instrumentação e orquestração relacionam-se constantemente, e muitas vezes são interpretados como sinônimos, o que gera incertezas quanto as suas definições. Ao estudar diferentes tipos de reelaboração musical, Flávia Pereira fez um levantamento em verbetes, dicionários e tratados e, segundo a autora, a abordagem da orquestração e instrumentação nos tratados é feita de forma técnica. De acordo com esta autora, uma possível definição para instrumentação e orquestração a partir destes tratados seria:

Instrumentação em geral, é o estudo de cada instrumento, suas possibilidades técnicas, registro, grafias, e normalmente, vem nos capítulos iniciais, separados por naipes, porém tratados individualmente. Já o termo orquestração, é considerado então como a técnica em combinar estes instrumentos (PEREIRA, 2011, p.90).

Um dos fatores<sup>20</sup> que determina a escolha dos instrumentos que irão fazer parte de uma obra musical passa pelo conhecimento de instrumentação. As combinações dos timbres individuais, o resultado sonoro das combinações, o equilíbrio entre os instrumentos, ou seja, o conhecimento de orquestração norteará o emprego dos instrumentos em tal obra. Uma ideia musical precisa de um meio para ser representada no plano externo, fora de seu criador. Dessa maneira, toda criação musical deve necessariamente ser representada por meio de uma instrumentação e orquestração.

Na definição anterior, encontrada em Pereira, a orquestração é apresentada como um dos procedimentos inerentes ao processo criativo que tem como objetivo a

---

<sup>19</sup> *Since each musical instrument possesses its own unique tonal color, their combination offers a wide range of textures that can be used to add variety and spice to an arrangement. Through this selective orchestration moods can be create. They can be brilliant, dull, dramatic, quiet, sad, light, cute, clumsy or romantic, depending on how artfully the arranger can express his ideas.*

<sup>20</sup> Outros fatores que poderiam definir a instrumentação de uma composição estão ligados a aspectos financeiros, encontrar instrumentistas disponíveis e capacitados, os meios para apresentação ou gravação da obra etc.

primeira apresentação da obra. No entanto, esse processo criativo não precisa ser elaborado exclusivamente no período da composição, podendo ser também uma reelaboração musical, como: transcrição, redução, adaptação, entre outros.

Ainda que sejam campos distintos, com bibliografia e métodos diferentes, alguns autores citam a orquestração como uma das etapas da confecção de um arranjo. Samuel Adler, ao comentar as diferenças entre transcrição e arranjo, acaba relacionando os processos de arranjo e de orquestração:

Arranjo envolve mais do processo composicional, pois o material pré-existente pode ser tão pequeno quanto uma melodia ou mesmo uma parte da melodia para a qual o arranjador deve fornecer uma harmonia, contraponto e às vezes até mesmo o ritmo antes de pensar sobre a orquestração<sup>21</sup> (ADLER, 1989, p. 512, tradução nossa).

Mesmo que esteja tratando o arranjo em seu livro voltado à orquestração para o meio erudito, fica claro que para Adler a orquestração é considerada como parte do processo criativo que estruturará a obra, sendo assim um dos elementos a ser considerado.

Na visão de Ian Guest a instrumentação e a orquestração são tarefas do arranjador: “**Escolher e combinar os instrumentos**, adaptar harmonia e ritmo à melodia, criar e elaborar texturas e desenvolver o próprio arranjo são tarefas do arranjador, realizadas uma por uma, em momentos diferentes” (GUEST, 1996b, p. 10. Grifo nosso). Escolher e combinar instrumentos se relaciona diretamente com instrumentação e orquestração, respectivamente, e como aponta Guest, ocorrem em diferentes momentos durante o processo.

Em seu livro, Nestico apresenta o arranjador como uma figura que deve desempenhar tanto o papel de orquestrador quanto de compositor, relacionando essas três competências.

O grande objetivo de cada arranjador é pegar notas escritas em papel e então transforma-la em música viva - uma mensagem do arranjador para o ouvinte. Ao fazê-lo, o arranjador deve ser um orquestrador, uma vez que sua música deve ser escrita para a orquestra, e um compositor nas áreas onde ele pode ser inventivo<sup>22</sup> (NESTICO, 1993, p. 1, tradução nossa).

---

<sup>21</sup> *Arranging involves more of the compositional process, for the previously existing material may be as little as a melody or even a partial melody for which the arranger must supply a harmony, counterpoint, and sometimes even rhythm before thinking about the orchestration.*

<sup>22</sup> *The lofty goal of every arranger is to take notes written on paper and transform them into live music - a message from the arranger to the listener. In doing so, the arranger must be an orchestrator, since*

Pereira defende que a própria orquestração também pode ser entendida como uma prática posterior à composição finalizada, separada do processo composicional, constituindo-se assim em um processo criativo autônomo aos outros. Isso ocorre, por exemplo, quando uma peça escrita para um meio instrumental é transferida para outro, como uma peça para piano posteriormente orquestrada para um grupo maior. Este tipo de orquestração pode ser feito tanto pelo próprio compositor quanto por uma pessoa diferente.

A orquestração é uma prática de reelaboração na qual se busca assim como na transcrição, um equilíbrio entre a idéia (*sic*) do compositor e as inúmeras possibilidades de adaptação instrumental, além das diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras a partir da manipulação do timbre (PEREIRA, 2011, p. 91).

Entre as *Coisas* encontramos na *Coisa n°3* aquilo que poderíamos considerar como um exemplo deste tipo de orquestração citada por Pereira. Sobre a forma desta peça, Gomes diz: “Esta música apresenta-se dividida em duas grandes seções, a saber: Seção 1 – ABAC, Seção 2 – ABACA” (GOMES, 2008, p.68). A primeira seção é apresentada apenas por piano e percussão, já a segunda conta com instrumentos de sopro e cozinha (sem o piano).

A primeira seção da peça está na tonalidade de Dó maior. No início da segunda temos uma mudança de tonalidade que pode ser um indicador do conhecimento de Moacir Santos sobre a instrumentação utilizada. Dick Lowell e Ken Pulling dizem que a “modulação é geralmente usada para estabelecer um alcance adequado para os instrumentos envolvidos em uma nova seção<sup>23</sup>” (LOWELL e PULLING, 2003, p. 30, tradução nossa), além de adicionar interesse e prevenir a monotonia.

A nova tonalidade, Mi bemol maior, surge junto com a mudança instrumental. No quarto tempo do c. 25 o piano dá início a uma ponte que levará ao começo da segunda parte, no quarto tempo do c. 28. Uma pausa<sup>24</sup> de semínima (EXEMPLO1) é o ponto de cisura entre as duas seções, pontuando o que seria o começo da orquestração do novo meio instrumental. Poderíamos, então, considerar

---

*his music must be written for the orchestra at hand, and a composer in the areas where he can be inventive.*

<sup>23</sup> ...modulation is often used to establish a suitable range for the instruments involved in a new section.

<sup>24</sup> A percussão não faz essa pausa, continuando em seu padrão de condução rítmica inicial.

a primeira seção como uma peça escrita para piano e percussão e a segunda seção sua orquestração. Porém, ao invés de serem obras independentes, elas compõem a mesma peça.

#### EXEMPLO 1 - PONTO DA MODULAÇÃO E ENTRADA DOS INSTRUMENTOS DE SOPROS NA *COISA n°3*

The image displays a musical score for 'COISA n°3', starting at measure 28. The score is written for Piano (Pno.), Saxophone Alto (Sx. A.), Saxophone Tenor (Sx. T.), Saxophone Baritone (Sx. B.), and Trombone (Tpa.). The Piano part features a complex, flowing melody with many beamed sixteenth and thirty-second notes. The wind instruments (Sx. A., Sx. T., Sx. B., Tpa.) are initially silent. A vertical line at measure 32 marks the 'Ponto da modulação' (Point of modulation). A bracket labeled 'Processo modulatório' (Modulatory process) spans from measure 28 to measure 32. After measure 32, there is a 'Pausa que separa as seções' (Pause that separates the sections). Following the pause, the wind instruments enter with a new melody, and the Piano part continues. A box labeled 'Nova instrumentação e tonalidade' (New instrumentation and tonality) with an arrow points to the new section starting at measure 33.

FONTE: O autor (2016)

Ainda que a orquestração possa ser um tipo específico de reelaboração musical, Moacir Santos não adota esta postura nas *Coisas*, uma vez que as obras do álbum não se encaixam no perfil de reelaboração musical com características de uma orquestração. Portanto, neste trabalho consideraremos como orquestração as combinações instrumentais desenvolvidas durante o processo de composição e/ou arranjo das obras.

## 2.2 ARRANJO

O arranjo musical possui um importante papel na música popular. Hoje em dia é possível encontrar músicos que entre algumas especificidades, como instrumentista, produtor, professor etc., se auto-definem como arranjador. Alguns



destes são providos de conhecimentos teóricos que dão conta de escrever arranjos tanto para pequenos grupos, quanto para uma orquestra de grande porte.

Para Guest:

...técnica de arranjo é escrever e saber como soa; é escrever e saber como será entendido e tocado; é combinar e distribuir instrumentos, criar texturas, associar melodias; introduzir ritmo e harmonia na melodia; saber começar, desenvolver, concluir, mantendo unidade e estilo (GUEST, 1996b, p. 10).

Apesar de já existir uma bibliografia específica para a área de arranjo, é provável que muitos arranjadores não conheçam este material e tão pouco os assuntos abordados. Alguns destes arranjadores, mesmo desprovidos de conhecimentos teóricos, possuem grande experiência empírica dentro de um segmento musical e se tornam mestres desse fazer, que, validados por seus pares, representam uma referência dentro de seu ambiente. A figura do “arranjador” é criada, validada e se molda de acordo com seu ambiente de atuação, independente de seus conhecimentos (empíricos e/ou teóricos) e seu estilo de escrita, entre os vários níveis de complexidade que o arranjo possa ter.

Em situações rotineiras, alguns compositores, providos de uma melodia e harmonia (se for canção, inclui-se uma letra), procuram arranjadores com o propósito de incluir novos elementos em sua peça, ou seja, determinar a estrutura da peça antes de sua primeira execução “oficial”. Diante de uma situação como essa, o arranjador pode trazer elementos capazes de se tornar uma característica da composição, incorporando-se de tal maneira à peça que passa a ser difícil uma dissociação entre composição e arranjo, como por exemplo, uma introdução: *Theme from New York, New York*, de 1977<sup>25</sup>, recebeu arranjo de Ralph Burns e interpretação de Liza Minelli, para o filme *New York, New York* de Martin Scorsese. Nesta gravação o piano executa a melodia da introdução. Tal introdução pode ser ouvida em diversas regravações desta música, inclusive naquela que pode ser a mais famosa das regravações, de 1980<sup>26</sup>, na voz de Frank Sinatra, com arranjo de Don Costa. A introdução de *New York, New York* acabou se tornando um dos

<sup>25</sup> <<http://www.discogs.com/Liza-Minnelli-Ralph-Burns-His-Orchestra-Theme-From-New-York-New-York/release/2404321>>. Acessado em 12/01/2016.

<sup>26</sup> <<http://www.discogs.com/Frank-Sinatra-Theme-From-New-York-New-York/release/1692162>>. Acessado em 12/01/2016.

elementos que caracterizam esta canção, sendo difícil imaginar (ainda que possa existir) uma sem a outra.

Segundo Paulo Aragão,

De acordo com a situação, pode haver uma variação significativa na distribuição dos elementos previstos pelo compositor e aqueles que ficarão a cargo do arranjador. Há casos em que o arranjador parte apenas de uma melodia, por exemplo. Por outro lado, há casos em que o compositor popular age quase da mesma forma que o compositor clássico, predeterminando elementos como harmonia, levada, ou até mesmo as notas exatas a serem executadas (ARAGÃO, 2001, p.19).

O processo criativo dedicado à confecção do arranjo passa por quase todas as etapas criativas da composição, podendo tornar-se tão importante quanto à mesma, colocando o arranjador em um degrau de valoração que se aproxima do compositor (mesmo que na maioria das vezes o arranjador não receba esse reconhecimento).

Fanuel Lima Júnior aponta alguns procedimentos que tanto o compositor, quanto o arranjador, devem realizar durante a elaboração de seus trabalhos:

...a exceção da concepção da ideia - "prerrogativa" do compositor enquanto atribuição - constatamos que todas as outras tarefas relacionadas ao trato com a matéria sonora são verificáveis nas duas atividades. Ambos têm que lidar com questões tais como planejamento formal, tratamento textural, uso de técnicas de variação, exploração adequada do meio escolhido, etc., com a mesma proficiência (LIMA JÚNIOR, 2003, p 18).

Nos programas de música erudita a figura do compositor ainda recebe o devido reconhecimento frente aos intérpretes. Já em música popular o reconhecimento do arranjador na maioria dos casos fica restrito àqueles que têm algum conhecimento técnico na área, passando quase despercebido pelo grande público (que muitas vezes também não conhece o compositor, apenas o intérprete).

Ao comentar a relação de valoração de reconhecimento entre o trabalho do compositor e do arranjador, Hemilson Nascimento (2011) diz:

...o que no meio erudito é composição, no popular é "apenas" arranjo. Hierarquizar o trabalho de ambos em desfavor do arranjador, deliberadamente, pode ser sinal de desconhecimento ou de um conservadorismo elitista preocupado em marcar posição. Ou essas duas coisas (NASCIMENTO, 2011, p. 17).

Se o compositor é aquele que dá início a uma obra musical, partindo do ponto zero da criação, caso, durante o processo, exista a figura do arranjador, ele cuidará de alguns elementos estruturais da obra.

Considerando que na música popular o compositor raras vezes chega a desenvolver e registrar por escrito suas idéias (*sic*) integralmente, sua obra permanece um tanto potencial, aberta a novos arremates. O papel fundamental do arranjador é o de promover esse arremate da obra de música popular. (NASCIMENTO, 2011, p. 19).

Para Aragão o arranjo está presente em toda obra de música popular: “para nós, o arranjo será condição para a existência da música popular” (ARAGÃO, 2001, p. 25). Este posicionamento nos mostra a importância que o arranjo pode ter neste âmbito musical, colocando o arranjador ao lado do compositor e do intérprete como figura imprescindível no processo de construção e comunicação da obra.

Nesses casos o arranjo “nasce” junto com a peça, ou seja, ele é parte do processo de estruturação que dará “vida” à obra, denominado por Nascimento (2011, p. 55) como “Arranjo Inaugural”. Em outros casos o arranjo é criado em um segundo momento, no qual o arranjador toma posse de elementos a partir de um material já existente, construindo uma nova estrutura para tal peça.

Este tipo de arranjo pode ser classificado como “Arranjo de Interpretação” ou “Arranjo de Releitura” (NASCIMENTO, 2011, p. 56), dependendo do grau de modificações a partir do arranjo inaugural ou “original virtual” (ARAGÃO, 2001). Em alguns desses arranjos, principalmente no de releitura, o processo de re-estruturação é tão grande que chega a dificultar a associação entre tal arranjo e o originário da peça arranjada.

As modificações que o arranjador irá fazer partem de um propósito que existe por trás da escrita do arranjo, que pode variar desde a satisfação pessoal do arranjador até a comercialização em massa da obra. Ao escrever sobre os propósitos que o arranjador deve ter ao escrever seu arranjo, Nestico diz que: “o orquestrador<sup>27</sup> curioso deve tentar sentir a música, e então encontrar os timbres, sons, ritmos e dinâmicas que irão dar a uma melodia familiar uma personalidade

---

<sup>27</sup> Nesta frase o autor utiliza o termo orquestrador como sinônimo de arranjador.

nova e fresca [...] uma velha amiga com uma nova face” <sup>28</sup> (NESTICO, 1993, p. 4, tradução nossa).

Tais arranjos por vezes acabam sendo considerados como outra composição e, ainda que contenha elementos do original, sua identidade se firma de maneira autônoma da obra que o originou. Este problema levou Fábio Medeiros a escrever a dissertação *O Carinhoso de Cyro Pereira: Arranjo ou Composição?* (USP, 2009), que discute o trabalho elaborado por Cyro Pereira frente à peça *Carinhoso*, de Pixinguinha. Ao final do estudo o autor diz:

Portanto, concluímos que a peça deveria ser renomeada com o título de *Variação sobre Carinhoso*, para distingui-la do nome da composição original. Se não, ela estaria confinada à simples denominação de arranjo. Afirmamos, em suma, que esta peça deve ser considerada uma composição (MEDEIROS, 2009, p. 102).

Flávia Pereira reforça esse cenário ao dizer que: “na música popular podemos comentar que o arranjo é tão importante que parece que esse gênero se apropriou deste termo, fazendo do arranjo a própria composição” (PEREIRA, 2011, p. 176). De acordo com Nascimento (2011, p. 60), a possibilidade de o arranjador conquistar um reconhecimento maior é justamente por meio de arranjos feitos a partir de “algo já comunicado”, quando o seu trabalho já não sofre a forte concorrência do compositor.

Toda essa importância que o arranjo tem na música popular tem tido seu reflexo no meio acadêmico. A cada ano aumentam os trabalhos interessados em estudar este termo e o processo criativo por trás dele. O termo em si tem gerado muitas discussões ao seu redor, uma vez que outras práticas são associadas ao arranjo. Segundo Nascimento (2011):

A conceituação do termo arranjo relacionado a práticas musicais é uma tarefa que exige certo cuidado e alguma clareza de posicionamento. Uma das dificuldades iniciais reside em considerar as distintas elaborações que o feitiço de um arranjo pode implicar. Em contextos diversos, ao se falar de arranjo, surgem as noções de orquestração, instrumentação, harmonização, acompanhamento, distribuição de vozes, rearmonização, variação, versão, adaptação, transcrição, redução, cópia, tradução, transporte, reelaboração ou recomposição, nova *roupagem*, entre outras, associadas à atividade de arranjar (NASCIMENTO, 2011, p. 11).

---

<sup>28</sup> *The inquisitive orchestrator should attempt to feel the music, and then find the colors, sounds, rhythms and dynamics that will give the familiar melody a new and fresh personality...an old friend with a new face.*

Essa variedade de termos associados ao termo arranjo serviu como objeto de pesquisa da tese *As Práticas de Reelaboração Musical* (2011), de Flávia Vieira Pereira. Em uma perspectiva que, por meio dos exemplos musicais, privilegia o âmbito da música erudita frente ao popular, a autora selecionou seis termos a fim de discutir uma possível definição mais específica para cada um deles: transcrição, arranjo, orquestração, redução, adaptação e paráfrase.

Nossa intenção é observar cada um destes termos propondo-nos a pesquisar prováveis diferenças entre eles, e se eles poderiam ser classificados em categorias distintas, pois o fato de todos eles estarem englobados como práticas de reelaboração musical, não quer dizer que sejam iguais ou sinônimas como ainda vêm sendo tratados. Nossa proposta, portanto, vem no sentido de pesquisar através de observações feitas em obras que passaram pelo processo de reelaboração, a possibilidade de apontar determinadas técnicas utilizadas para que a partir disso, se possam traçar alguns critérios que especifiquem melhor as categorias. (PEREIRA, 2011, p 44).

Outras fontes acadêmicas que abordam conteúdos relacionados ao termo arranjo podem ser encontradas em: Paulo Aragão (2001), Fanuel Maciel de Lima Júnior (2003), Fábio Prado Medeiros (2009), Bruno Renato Lacerda (2009), Hermilson Garcia do Nascimento (2011), Roberto Sion (2015), entre outras.

## 2.3 OS ARRANJOS DAS COISAS

Um fator que necessita de definição reside na questão: até que ponto as peças do álbum *Coisas* são originais ou arranjos feitos a partir de um original? Tendo em vista que Moacir Santos foi um dos arranjadores mais importantes e produtivos do Brasil até sua ida para os EUA e, que antes e depois do lançamento de seu álbum de 1965 algumas das *Coisas* são encontradas com outros arranjos em algumas gravações e filmes, torna-se passível de discussão o fato de que a maneira como as peças foram gravadas no álbum *Coisas* poderia ser um arranjo (ou rearranjo se considerarmos que na composição já existe um arranjo) daquilo que ele compôs.

Este fato também chamou a atenção de Gabriel França, que escreveu sobre a composição e o arranjo das *Coisas*. O autor afirma que, assim como acontece na música erudita, as peças de Moacir Santos não se encaixam no tipo de composição

de música popular “normalmente dada pelo par melodia e cifra” (FRANÇA, 2007, p. 31).

O caso específico das *Coisas* de Moacir Santos também foge ao padrão uma vez que, a julgar por outras gravações das mesmas músicas arranjadas pelo próprio, em discos de outros músicos, anteriores ou posteriores ao LP em questão, a composição não pode ser reduzida à melodia e cifra, sem a perda de parte substancial da composição que está nos contracantos e disposição das vozes dos acordes, assim como nas levadas (FRANÇA, 2007, p. 32).

Antes ser reconhecido como compositor, o nível de *expertise* alcançado por Moacir Santos na área do arranjo fez com que ele fosse reconhecido primeiro como arranjador. O trabalho na Rádio Nacional lhe proporcionou um cenário favorável à criação de diversos arranjos, deixando nos arquivos da rádio uma produção com 372 arranjos. Além destes, outros arranjos foram criados para outros trabalhos e estão gravados em diferentes álbuns de diversos artistas, como: Nara Leão, Sylvia Teles, Edison Machado, Elizeth Cardoso, Baden Powell, Djavan, entre outros.

Um recorte de jornal da época do lançamento do álbum *Coisas*, republicado no *Cancioneiro Moacir Santos – Coisas*, pode nos dar uma noção desse reconhecimento: “depois de ouvir o disco, nós, que situávamos em primeiro lugar o ARRANJADOR Moacir Santos, passamos a achar o COMPOSITOR mais importante, mais essencial e claro que como arranjador, Moacir é igualmente soberbo” (*apud* Santos, 2005, p. 25).

Ao escrever sobre a questão do que é considerado o original em música popular, Paulo Aragão escreve que diferente do que acontece com a música erudita (que tem na partitura seu objeto de representação do original), na música popular nem sempre é possível definir o que é o original. O autor defende que em música popular o conceito de original seria *virtual*:

Segundo o Dicionário Aurélio, “virtual” é aquilo que “existe como faculdade, porém sem efeito atual”, ou “suscetível de realizar-se, potencial”. Estamos considerando o original popular como virtual justamente porque ele necessita não apenas de uma execução para se potencializar, mas também de um *arranjo*, visto que na maior parte das vezes o compositor não determina *a priori* (e nem se espera isso dele) todos os elementos necessários para uma execução. Generalizando essa linha de pensamento, teríamos que qualquer execução de uma obra popular não dispensaria a existência de um arranjo, ao menos em um plano teórico, o que parece outorgar ao arranjo a condição de processo inerente à dinâmica de produção dessa música (ARAGÃO, 2001, p. 18).

O original estaria em determinados elementos, que, uma vez criados pelo compositor, são necessários à execução da peça. Neste caso o arranjo seria criado a partir de tais elementos. De acordo com o autor supracitado, o arranjo estaria localizado entre as fases de composição e execução, sendo parte de uma “dinâmica de produção”<sup>29</sup> da peça em questão, mesmo que ele seja elaborado por uma pessoa diferente do compositor.

No âmbito da música erudita, o processo de arranjo pode ocorrer concomitante ao da composição, caminhando sobre uma linha tênue que divide esses dois polos da criação musical, cabendo ao compositor o papel de arranjador de sua obra durante a criação, fazendo com que composição e arranjo sejam um só. Neste caso, os processos de composição e arranjo estariam interligados e o resultado geraria o original das peças.

...as duas primeiras fases dessa dinâmica (composição e arranjo) estariam, digamos, acopladas e sob os auspícios da mesma figura, o compositor, e teriam como resultado a partitura em si. Além disso, o processo de arranjo assim concebido não ganharia denominação própria, por não constituir na música clássica uma fase independente dentro dessa dinâmica, fazendo parte do próprio processo de composição (ARAGÃO, 2001, p. 20).

Moacir Santos tinha profunda admiração pelos compositores eruditos e suas obras. Além disso, procurou ter aulas com professores ligados a esse meio, estudando e consultando o “conteúdo erudito” por longos anos. O fato de ser conhecedor das técnicas de música erudita fez com que as *Coisas* recebessem elementos deste tipo de escrita. França demonstra alguns deles ao dizer que:

...as *Coisas* trazem também a informação erudita de origem européia (*sic*) que se reflete no uso da escrita tradicional, inclusive para os instrumentos da seção rítmica, no título abstrato das *Coisas*, numeradas de 1 a 10 qual *opus* de composição erudita e em diversos procedimentos estilísticos e composicionais (FRANÇA, 2007, p. 4).

No entanto, não podemos considera-lo como um compositor erudito uma vez que sua produção o coloca em uma posição que tem maior ligação com a esfera popular, mesmo que suas composições tragam “informação erudita”, ou que encontremos entre elas algumas de caráter preponderantemente erudito, como a “Melodia em Fá para Trompa”.

---

<sup>29</sup> Essa dinâmica é descrita por Aragão como: composição, arranjo e execução. (ARAGÃO, 2001, p. 18).

Ao ser indagado, Moacir Santos confirma seu desejo de também se tornar um compositor erudito, mas reconhece sua origem como músico “popular”:

Quero fazer, mas sou da música popular. Acho que é uma ventura o músico erudito ter sido de origem popular porque eu acredito que ele é mais completo do que aquele que é de formação exclusivamente em música de concerto. Tem uma linguagem, uma sutileza na música popular (Dep. MS 1992 *apud* DIAS, 2010, p. 72).

Antes do lançamento do *Coisas* algumas das peças que o compõem foram estreadas em outros meios, como discos e trilhas sonoras. Entre os pontos explorados por França em sua análise da *Coisa nº1* existe uma comparação entre a gravação presente em um álbum de Baden Powell e aquela gravada no álbum de Moacir Santos. O autor aponta a gravação de Baden como a primeira desta peça, contando com participação e arranjo do próprio Moacir:

**A primeira gravação da *Coisa nº 1*** de que temos notícia se encontra no álbum *Baden Powell Swings with Jimmy Pratt*, do selo *Elenco*, lançado em 1962, mas provavelmente gravado em 1961 e que traz ainda uma gravação da *Coisa nº 2*. A gravação conta com a participação de Moacir Santos cantando a melodia da composição, conforme dissemos. Possivelmente [Moacir] **foi também o arranjador da faixa** (FRANÇA, 2007, p. 93-94, grifo nosso).

A constatação de que existem gravações de algumas obras de Moacir Santos, arranjadas pelo próprio, anteriores ao seu próprio álbum, nos leva a crer que estas obras possuem um “original virtual” e que, a partir deste, o compositor criava os arranjos de acordo com a especificidade do trabalho em que seria inserido.

Provavelmente, os arranjos com que as *Coisas* foram gravadas no álbum homônimo são aqueles que mais agradavam Moacir Santos. Para ilustrar esta suposição trazemos a *Coisa nº5* que, antes de aparecer no álbum *Coisas*, entre outras gravações, foi utilizada na trilha sonora do filme *Ganga Zumba*.

A mudança de contexto, como obras que deixam de ser parte de uma trilha sonora para integrar um disco musical, bastaria para justificar a reelaboração dessas obras.

Poderíamos dizer então que a adaptação parece se assemelhar ao arranjo em diversos aspectos, pois se há mudança de linguagens e contextos, espera-se que haja mudanças também na manipulação dos elementos estruturais, assim como a mudança ou não de gênero (popular e erudito). Portanto, a maior diferença entre arranjo e adaptação, seria quando ocorre uma mudança de linguagem, [...] passando de teatro para música, ou



cinema. Visto por esse ângulo poderíamos dizer que a ópera talvez possa ser um tipo de adaptação musical de um texto (PEREIRA, 2011, p.217).

Segundo Bonetti (2014), as *Coisas n°: 2, 4, 5, 8 e 9*, além de outras peças que fazem parte de outros álbuns de Moacir Santos, foram utilizadas na trilha sonora de alguns dos filmes em que Moacir Santos trabalhou. Por existir essa mudança de linguagem em algumas obras, de acordo com Pereira, elas já poderiam ser classificadas como uma adaptação, que muito se assemelha com arranjo.

Ao comentar no encarte do álbum *Ouro Negro* (2001) a regravação da *Coisa n° 5*, o compositor considera a versão presente em seu álbum<sup>30</sup> de 1965 como sendo a original: “Fico muito feliz de vocês terem gravado a **versão original** porque foi assim que ouvi e assim que fiz”. (SANTOS, 2001, grifo nosso). Acreditamos que quando Moacir Santos utiliza a palavra versão ele pode estar se referindo à estruturação com que a peça foi gravada, ou seja, ao arranjo.

Outro exemplo que pode demonstrar que a *Coisa n°5* recebeu um arranjo “especial” para o álbum de Moacir Santos é encontrado em Dias. A autora comenta que um dos procedimentos que fez parte da produção deste arranjo foi a união de dois elementos que eram autônomos:

A introdução da versão que consta em *Coisas* e *Ouro Negro* está esboçada no referido caderno de apontamentos para as trilhas sonoras, sugerindo que a opção de integrá-la à melodia de “Naná”, tema principal de *Ganga Zumba*, foi posterior aos registros fonográficos que antecederam à composição da trilha deste filme, em 1963, e mesmo da melodia principal. (DIAS, 2010, p. 211).

Bonetti, que defende que as trilhas sonoras compostas por Moacir Santos tiveram reflexos no processo composicional de sua obra, comenta o mesmo procedimento visto acima: “fica claro que Moacir, para compor a versão da “Coisa n° 5” presente no álbum *Coisas*, utilizou o material composicional de dois fragmentos diferentes de sua trilha para *Ganga Zumba*”. (BONETTI, 2014, p. 283).

Interessante notar que nas três falas, tanto do compositor quanto dos dois autores citados, a palavra “versão” é utilizada para apontar que existem diferenças

<sup>30</sup> Esta peça ainda foi gravada em outro álbum de Moacir Santos nos EUA, o *The Maestro* (1972, *Blue Note*). Intitulada apenas como *Naná*, Moacir e Shiela Wilkinson dividem os vocais em um arranjo de Reggie Andrews. Aspectos como o andamento, a fórmula de compasso, a levada, a melodia cantada em inglês, o *felling* mais festivo, entre outros, fazem deste arranjo diferente daquele gravado no *Coisas*.

entre aquilo que foi gravado no álbum e aquilo que é encontrado em outros trabalhos. Mais uma vez, reiteramos que, ao nosso entender, tal palavra se remete ao produto final da reelaboração musical pela qual a peça passou e foi gravada no álbum.

Uma vez que “cerca de 150 gravações [da *Coisa nº5*] foram feitas por artistas nacionais e internacionais” (DIAS, 2010, p. 210), são inúmeros os arranjos que esta peça recebeu. A fala de Moacir Santos sobre a “versão original” deixa claro que o arranjo gravado no álbum *Coisas* é aquele que melhor representa a ambição do compositor para tal peça.

Ao escrever sobre a *Coisa nº1*, França, que defende que aspectos estruturais como os contracantos e as levadas são essenciais para as *Coisas*, apresenta em seu texto as diferenças entre os contracantos no arranjo feito por Moacir Santos para o álbum de Baden Powell e o arranjo feito para o álbum *Coisas*:

Se compararmos os contracantos da gravação de 1961 com a do *Coisas*, de 1965, veremos que elas ocupam os mesmos compassos em ambas, ou seja, os espaços rítmicos não preenchidos pela melodia. No entanto são diferentes rítmica e melodicamente. As linhas da primeira gravação estão na maior parte do tempo em semicolcheias condizentes com a agilidade da flauta tocada por Copinha enquanto os ritmos da segunda são mais adequados ao naipe de metais. (FRANÇA, 2007, p.96).

Tendo em vista as colocações que assinalam que algumas *Coisas* já haviam sido gravadas, tanto em discos quanto em trilhas sonoras, com elementos diferentes daqueles utilizados no álbum de 1965, entendemos que as peças para serem gravadas em tal álbum passaram por um processo diferente do “estilo erudito” de compor, no qual os procedimentos composicionais dão conta de todos os elementos, incluindo o processo de arranjo.

Nesta pesquisa entendemos que ao escolher as peças que seriam incluídas no álbum *Coisas*, Moacir Santos precisou submetê-las a um processo de reelaboração, fazendo com que recebessem um arranjo (ou adaptação, como sugere Pereira, para aquelas obras que faziam parte de uma trilha sonora) específico para este álbum, algo que represente suas “versões originais”.

### 3 A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL DO ÁLBUM COISAS

#### 3.1 RELAÇÕES ENTRE A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL ESCOLHIDA POR MOACIR SANTOS E OUTROS GRUPOS

Sabe-se que a instrumentação que Moacir Santos utilizou para gravar o álbum *Coisas* não é a de uma *big band*<sup>31</sup>.

As dez *Coisas* foram concebidas e arranjadas para uma formação não tão usual para o universo da música popular, além de uma seção rítmica expandida (baixo, bateria, percussão, violão/guitarra, piano e vibrafone), Moacir utilizou em sua orquestração um grande naipe de sopros (flauta, saxofone alto, saxofone tenor, saxofone barítono, trompete, trombone tenor, trombone baixo e trompa) (BONETTI, 2014, p. 34)<sup>32</sup>.

A formação de uma *big band* “tradicional” conta com mais instrumentos do que o grupo selecionado por Moacir Santos, principalmente nos naipes de sopros:

Uma *big band* convencional é composta de três naipes de sopros mais a seção rítmico-harmônica. O naipe de saxofones é composto de cinco instrumentos distribuídos em dois saxofones-alto, dois saxofones-tenor e um saxofone-barítono, enquanto os oito instrumentos da família dos metais estão divididos em dois naipes distintos: o naipe dos trompetes e o naipe dos trombones, com quatro elementos em cada um deles. Esta concepção estrutural dos naipes numa *big band* foi herdada de Fletcher Henderson<sup>33</sup> (OLIVEIRA, 2004, p. 38).

Derivada das *jazz bands* de Nova Orleans (grupo composto geralmente por seis músicos), as *big bands* tiveram seu auge entre os anos 1930 – 1950, na era do *Swing*. Com arranjos pré-estabelecidos e grande massa sonora, seu estilo se opôs às características daqueles grupos de Nova Orleans que tinham menor instrumentação e grande liberdade de improvisação para os músicos.

Um dos benefícios adquiridos por meio de uma instrumentação maior foi a possibilidade da escrita em bloco<sup>34</sup> para os naipes e entre os naipes, tornando-se constante nos arranjos e transformando-se em uma das características da escrita para este tipo de grupo.

<sup>31</sup> Garcia (1982, p. 82) também se refere a esta formação como “maior orquestra” (larger orchestra), já Lowell e Pullig (2003, p. vi) preferem o termo “maior grupo de jazz” (large jazz ensemble).

<sup>32</sup> No trecho citado faltou o autor mencionar o violoncelo (em uma das *Coisas* Moacir chega a utilizar três cellos).

<sup>33</sup> Fletcher Henderson (1897 – 1952) é um importante nome na história do *jazz*. Henderson foi pianista, arranjador e compositor, sendo apontado como um dos precursores da era do *Swing*. Ele passou a organizar os grupos de *jazz* em naipes, que por sua vez davam suporte ao solista.

<sup>34</sup> Cf. OLIVEIRA, 2009, parte II.

Este procedimento resultou numa textura que qualificou a sonoridade da *big band*, uma vez que as orquestras de dança não utilizavam como padrão a construção de *voicings* simétricas em seus naipes (até porque os seus naipes funcionavam como corais).

Assim como os blocos de notas qualificam o estilo da escrita para a *big band* e o perfil desses blocos qualifica diferentes texturas, ou densidades, obtidas em cada naipe, a manipulação personalizada desses perfis qualifica o estilo do arranjador (OLIVEIRA, 2004, p. 38-39).

O modo como as notas dos acordes são distribuídas na técnica de harmonização em bloco também foi (e é) muito utilizada nos instrumentos harmônicos<sup>35</sup>. Tal técnica passou a ser uma opção para instrumentistas que começaram a utilizar essas aberturas em diferentes instrumentos (ex: piano, violão) e estilos musicais, deixando de ser uma exclusividade da escrita para instrumentos de sopros.

Alguns estudos relacionam a maneira como Moacir Santos lidou com a instrumentação do *Coisas* ao estilo de escrita incorporado pelas *big bands*<sup>36</sup>. O resultado desta escrita é acentuado entre as *Coisas n°1* até a *n°6*, já que entre as *Coisas n°7* até a *n°10* temos uma instrumentação reduzida, principalmente no número de instrumentos de sopros.

No grupo que gravou o *Coisas* encontramos todos os instrumentos que pertencem à formação de uma *big band* convencional. No entanto, a instrumentação utilizada por Santos não emprega as chamadas dobras de instrumentos, como se nota, por exemplo, com os trompetes: em lugar dos quatro trompetes usuais na formação de uma *big band*, no *Coisas* ouvimos apenas um trompete.

Essa “economia” no instrumental, adaptando a formação de um grande grupo a um grupo reduzido, acaba se aproximando daquilo que foi feito por Ígor Stravinsky (1882 - 1971) em seu ballet narrado, inspirado em um conto popular russo, *A História do Soldado* (1918). Uma série de fatores levou Stravinsky a escrever esta obra para um grupo de menor formação.

<sup>35</sup> Sobre a aplicação da escrita em bloco em instrumentos harmônicos cf. *Contemporary Piano Styles* (MEHEGAN, 1965); *The Drop 2 Book* (LEVINE, 2006).

<sup>36</sup> Em “A INFLUÊNCIA DO JAZZ: A SWING ERA NA MÚSICA ORQUESTRAL DE CONCERTO BRASILEIRA NO PERÍODO DE 1935 a 1965” busca-se “investigar a influência das *Big Bands* na música brasileira de concerto entre 1935 e 1965” (Melo, 2010, p. V), sendo que entre as obras analisadas está o *Coisas* de Moacir Santos, tratado especificamente entre as páginas 88-106. Sobre a instrumentação do *Coisas*, Cleisson Melo diz: “...as misturas de instrumentos usadas nas peças por toda a obra são um ponto positivo para uma timbragem específica explorada na obra e que, a todo instante, está apoiada nos alicerces da orquestração das *big bands*, principalmente na usada por Duke Ellington (MELO, 2010, p. 106).

A Primeira Guerra Mundial não apenas influenciou o conteúdo estético de *A História do Soldado*, mas também impôs a Stravinsky uma economia de meios orquestrais, que passa a caracterizar sua música desse período em diante. Nessa obra, idealizada para um grupo itinerante, ele reduziu a orquestra sinfônica a apenas sete instrumentos (violino, contrabaixo, clarineta, fagote, trompete, trombone e bateria), procurando manter os timbres característicos e larga tessitura de cada família orquestral. Por outro lado, a tradicional e numerosa companhia de danças russa, à qual estava acostumado, foi reduzida a uma bailarina somente, acompanhada por um narrador e dois atores. As versões desta obra para concerto, ainda mais econômicas, geralmente não incluem a bailarina (Stravinsky, 1988) e, em forma de suíte, mesmo os atores e o narrador (BORÉM, 2001, p. 134).

Se por um lado temos a “mini orquestra” de Stravinsky, por outro temos as formações instrumentais que foram utilizadas no movimento chamado *Cool Jazz* do final dos anos 40. Mario Adnet relata em uma entrevista<sup>37</sup> que a formação escolhida por Moacir Santos para seu álbum tem ligação com a formação usada por Mulligan no álbum *The Original Gerry Mulligan Tentet and Quartet (1953)*: “o Moacir ouvia o Gerry por que era contratado por gente da elite carioca para transcrever os arranjos. [...] Foi daí que Moacir tirou essa formação em tentet (formação com dez músicos)” (ADNET *apud* A TARDE, 2013).

A formação do tenteto de Mulligan contava com: Gerry Mulligan (sax barítono e piano); Chet Baker (trompete); Bud Shank (sax alto); Don Davison (sax barítono); Pete Candoli (trompete); John Graas (trompa); Bob Enevoldsen (trombone); Ray Seigel (tuba); Joe Mondragon (contrabaixo); Chico Hamilton (bateria).

De acordo com Richard Fine “O tenteto foi um dos maiores sucessos artísticos entre as muitas aventuras de Mulligan. Com isso, ele foi capaz de misturar a delicadeza do som do quarteto com as complexidades da sua escrita para grupos maiores”<sup>38</sup> (FINE, 2010, p. 260, tradução nossa). Mulligan explica a formação do tenteto como sendo o resultado de dois trabalhos em que participou: “é essencialmente o meu quarteto original com Chet Baker combinado com a

<sup>37</sup> Disponível em: <http://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1536932-mario-adnet-faz-conexao-entre-tom-jobim-e-o-jazz>, acessado em 29/01/2016.

<sup>38</sup> *The Tentette was one of the most artistically successful of Mulligan's many ventures. With it, he was able to blend the delicacy of the Quartet's sound with the complexities of his writing for larger ensembles.*

instrumentação do conjunto do Miles Davies Noneto”<sup>39</sup> (MULLIGAN *apud* FINE, 2010, p. 251, tradução nossa).

Gravado pelo noneto liderado por Miles Davis entre 1949 e 1950 e, lançado em 1957, o álbum *Birth of the Cool*, conta com arranjos de: Gil Evans, Gerry Mulligan, John Lewis e John Carisi.

Mesmo que houvesse um grande número de bandas de ensaio em Nova York em 1948, a música para este grupo era como nenhuma outra escrita até aquele momento. Lewis, Carisi, Mulligan, Russell e Evans consideravam este conjunto como uma banda experimental dos arranjadores onde eles poderiam experimentar coisas e aprender<sup>40</sup> (SALTANOF *apud* Davis, 2003, p. 1, tradução nossa).

Para a gravação do álbum foram feitas três seções de gravação (duas em 1949 e uma em 1950). Mesmo mantendo a formação instrumental do noneto nas seções de gravação, nem todos os músicos estavam disponíveis para todas as seções. Assim, alguns músicos foram substituídos ao longo das gravações.

A ficha técnica traz: Miles Davis (trompete); Lee Konitz (sax alto); Gerry Mulligan (sax barítono); Junior Collins, Sandy Siegelstein, Gunther Schuller (trompa); J.J. Johnson, Kai Winding (trombone); John Barber (tuba); John Lewis, Al Haig (piano); Al McKibbin, Joe Shulman, Nelson Boyd (contrabaixo); Kenny Clarke, Max Roach (bateria); Kenny Hagood (vocal).

Uma formação com nove músicos não era usual no jazz. Mulligan explica a formação do grupo:

Nós já estávamos falando de uma banda dos sonhos, a banda ideal dos arranjadores; que era o que estávamos procurando. Nós finalmente chegamos a uma versão reduzida da banda do Thornhill, embora nós não começamos pensando exatamente daquela maneira<sup>41</sup> (MULLIGAN *apud* FINE, 2010, p. 102, tradução nossa).

Assim como Stravinsky procurou manter as características de uma orquestra sinfônica em seu pequeno grupo, a intenção de Mulligan e seus companheiros (mais especificamente Gil Evans e Miles Davis) com o noneto foi manter as características

<sup>39</sup> *is essentially my original Quartet with Chet Baker combined with the ensemble instrumentation of the Miles Davis Nonet.*

<sup>40</sup> *Even though there were any number of rehearsal bands in New York in 1948, the music for this group was like no other written up to that time. Lewis, Carisi, Mulligan, Russell and Evans regarded this ensemble as an experimental arrangers band where they could try things out and learn.*

<sup>41</sup> *We were already talking about a dream band, the arranger's ideal band; that was what we were looking for. We finally came up with a cut down version of the Thornhill band, even though we didn't exactly start out thinking that way.*

de uma banda de maior formação, neste caso a *big band* de Claude Thornhill: “a causa da instrumentação foi pelo fato de que este era o menor número de instrumentos que poderia obter o som e ainda expressar todas as harmonias que Thornhill tinha usado”<sup>42</sup> (MULLIGAN *apud* FINE, 2010, p. 102-103).

Além da instrumentação, Fine cita outros fatores relacionados à Thornhill que influenciaram a concepção do *Birth of the Cool* via Gil Evans e Gerry Mulligan:

O foco obsessivo de Thornhill na textura, timbre, *voicings* incomuns, instrumentação fora do padrão, contraponto, interação, e humor [no sentido do estado de espírito] iria influenciar o desenvolvimento musical de Gil Evans no início dos anos quarenta e Gerry Mulligan no final dos anos quarenta. Até o final da década o som de Thornhill serviria como um modelo para a música que Evans e Mulligan criariam para o Noneto (1948 - 49) com Miles Davis - a música que viria a ser lançada no seminal álbum de Davis *The Birth of the Cool*<sup>43</sup> (FINE, 2010, p. 77-78, tradução nossa).

Pianista e arranjador, “nos anos 1940, Claude Thornhill (1909 - 1965) liderou uma banda altamente respeitada”<sup>44</sup> (FINE, 2010, p. 70, tradução nossa). Antes de começar sua própria banda Thornhill trabalhou para diferentes *bandleaders* da era das *Big Bands*, como: “Benny Goodman, Hal Kemp, Andre Kostelanetz, Freddy Martin, Russ Morgan, and Ray Noble”. (FINE, 2010, p. 70).

Partindo dessas *Big Bands* consagradas, ao iniciar sua própria banda Thornhill buscou uma instrumentação reduzida e diferente:

A banda de Thornhill era formada inicialmente por doze membros, com um naipe de palhetas desproporcionalmente grande. Havia dois clarinetistas, quatro saxofonistas que também tocavam clarinete, apenas dois trompetes e um trombone, baixo, bateria e Thornhill no piano. Em fevereiro de 1940 a nova banda de Thornhill começou a se apresentar em público e a imprensa do jazz reagiu favoravelmente<sup>45</sup> (FINE, 2010, p. 72, tradução nossa).

Posteriormente, Thornhill ainda incluiu duas trompas e uma tuba na formação de sua banda.

<sup>42</sup> *The instrumentation was caused by the fact that this was the smallest number of instruments that could get the sound and still express all the harmonies that Thornhill had used.*

<sup>43</sup> *Thornhill's obsessive focus on texture, timbre, unusual voicings, nonstandard instrumentation, counterpoint, interplay, and mood would influence the musical development of Gil Evans in the early forties and Gerry Mulligan in the late forties. By the end of the decade, the Thornhill sound would serve as a model for the music Evans and Mulligan would create for the 1948-49 Nonet with Miles Davis—the music that would eventually be released on Davis' seminal album *The Birth of the Cool*.*

<sup>44</sup> *In the 1940s, Claude Thornhill (1909-1965) led a highly regarded band.*

<sup>45</sup> *The initial twelve-member Thornhill band consisted of a disproportionately large reed section. There were two clarinetists, four saxophonists who also doubled on clarinet, only two trumpets and one trombone, bass, drums, and Thornhill on piano. By February 1940, Thornhill's new band began performing in public and the jazz press reacted favorably.*

Assim podemos perceber um possível diálogo ou relação da instrumentação do álbum *Coisas* com algumas formações utilizadas na história do *jazz*. Partindo da formação tradicional das *Big Bands*, grupo onde Claude Thornhill pôde se desenvolver profissionalmente, depois a formação utilizada por Claude Thornhill em sua banda que acabou sendo uma referência para a formação do noneto de Miles Davis que, por sua vez, é um dos grupos que foi a base na formação do tenteto de Gerry Mulligan onde, a partir do álbum *The Original Gerry Mulligan Tentet and Quartet*, Moacir Santos foi influenciado na escolha da instrumentação do *Coisas*.

Ao tratar a noção de “estilo”, Leonard Meyer percebe a “influência” como um tipo de escolha. Segundo este autor “tudo o que afeta as escolhas realizadas por um artista é uma influência”<sup>46</sup> (MEYER, 2000, p.220, tradução nossa). A partir de uma fonte de influência específica (influência potencial) o artista deve fazer suas escolhas para que se torne uma influência real. O autor ainda diz que algo “não é escolhido porque é influente, mas é influente porque foi escolhido”<sup>47</sup> (MEYER, 2000, p. 221, tradução nossa). Assim, podemos perceber que ao “tirar da formação” do tenteto de Gerry Mulligan uma formação que seria potencialmente utilizada em seu álbum, Moacir Santos acaba dialogando com outras formações consagradas da história do *jazz*.

Cada um dos grupos citados acima carrega alguma particularidade na instrumentação, no entanto a essência, a busca em manter algumas características de um grupo maior (neste caso a *big band*) por meio de uma formação reduzida, permaneceu. Como se viu, esses grupos, incluindo o de Moacir Santos, utilizam instrumentos que não fazem parte da formação de uma *big band* da era do *Swing*. Um ponto em comum entre estes grupos é o uso da trompa que, como se sabe, historicamente tem uma longa trajetória na música de tradição europeia, mas que a partir de Thornhill teve seu lugar assegurado na história do *jazz*.

Uma particularidade de Moacir Santos é a maneira como o compositor empregou a flauta (e o *piccolo*) dentro de seu grupo. Geralmente em uma *big band* a flauta acaba sendo tocada por um dos saxofonistas. Porém, assim como aconteceu com Thornhill em relação às clarinetes, no caso das *Coisas* ela é tocada por um

---

<sup>46</sup> ...todo lo que afecta a las elecciones realizadas por un artista es una influencia.

<sup>47</sup> ...no se elige porque sea influyente; más bien es influyente porque es elegido.



instrumentista (Nicolino Cópia, conhecido como “Copinha”<sup>48</sup>) que tem a flauta como seu primeiro instrumento. No grupo de Moacir também encontramos o trombone baixo ocupando, provavelmente, o lugar que é da tuba na formação de Davis e de Mulligan, uma vez que os dois instrumentos se equivalem quanto à tessitura.

Diferente tanto das *big bands* quanto dos outros grupos apresentados, uma das particularidades presente no *Coisas* é a entrada do violoncelo, utilizado nas *Coisas n°7, n°9 e n°10*. Único representante das cordas friccionadas no álbum, carrega forte ligação com a música erudita, mesmo já tendo sido inserido na produção de música popular.

Outro ponto que difere a formação utilizada no *Coisas* das demais é a inserção da percussão. No álbum fez-se uso de variados instrumentos de percussão, incluindo o vibrafone. Moacir Santos ocupa “de alguma forma um plano que media a produção popular e erudita, em um amálgama entre a música brasileira e o *jazz*” (VICENTE, 2012, p.9). Tal afirmação pode ser observada quando, por meio de Moacir Santos, são colocados em contato instrumentos ligados à música afro-brasileira, ao *jazz* e à música erudita.

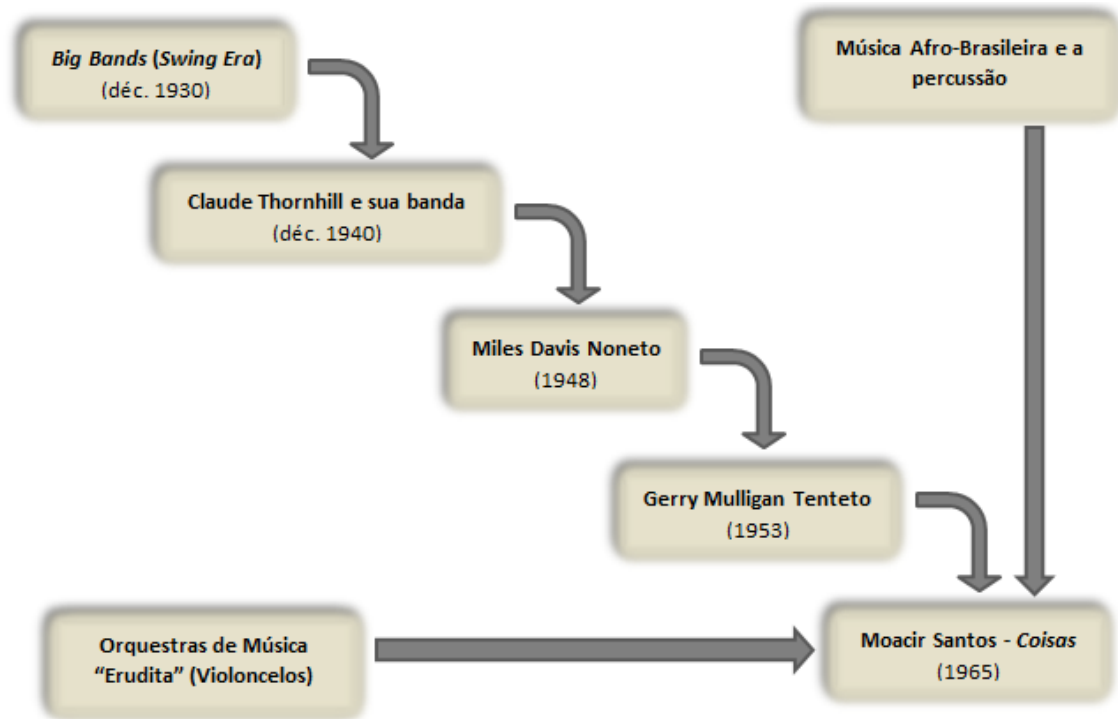
Na FIGURA 1 abaixo podemos observar um esquema<sup>49</sup> que visa demonstrar uma possível relação entre a formação instrumental utilizada por Moacir Santos, as formações do *jazz*, a música afro-brasileira e a música erudita.

---

<sup>48</sup> Copinha (1910 – 1984) foi um dos músicos mais requisitados do país, tanto em orquestras para rádio, teatro e televisão, quanto como acompanhante de grandes artistas, participando de shows e gravações, como, por exemplo, o icônico álbum “Chega de Saudade” (1959) de João Gilberto. Vindo de família de músicos, além de tocar flauta também tocava saxofone e clarinete.

<sup>49</sup> Tal esquema não busca e nem poderia esgotar todas as referências que Moacir Santos teve para formar seu grupo, mas apontar possíveis relações entre grupos e experiências que podem ter ajudado Moacir Santos com sua formação instrumental para o *Coisas*.

FIGURA 1 – RELAÇÕES ENTRE A FORMAÇÃO INSTRUMENTAL DE MOACIR SANTOS E OUTROS GRUPOS



FONTE: O autor (2016)

Em uma *big band* tradicional é possível encontrar instrumentos representantes de timbres que vão do grave ao agudo. O livro de Lowell e Pullig traz uma tabela (FIGURA 2) que divide os timbres de uma *big band* em três áreas: grave – médio – agudo.

FIGURA 2 - TABELA DA CLASSIFICAÇÃO DOS TIMBRES DOS INSTRUMENTOS DE UMA *BIG BAND*

GRAVE	MÉDIO	AGUDO
Sax Barítono	Sax Tenor	Trompetes
Trombone Baixo, Tuba	Trombone Tenor	Sax Alto
Piano (mão esquerda)	→ ←	Piano (mão direita)
Baixo	← → Guitarra	
Bumbo	→ Tom	Pratos
Surdo		Chimbal

FONTE: LOWELL e PULLIG (2003, p.34). Tradução nossa.

O grupo que Moacir Santos arregimentou para a gravação conta com representantes de cada uma dessas áreas. Poderíamos classificar os instrumentos utilizados por Moacir Santos que não fazem parte da instrumentação de uma *big band* tradicional da seguinte forma: flauta – agudo; trompa – médio; cellos – grave e médio; percussão – grave, médio e agudo. Tomando como referência a tabela apresentada por Lowell e Pullig (FIGURA 2) podemos montar uma tabela (FIGURA 3) que represente os instrumentos presentes no *Coisas* da seguinte maneira:

FIGURA 3 - TABELA DA CLASSIFICAÇÃO DOS TIMBRES DOS INSTRUMENTOS DO ÁLBUM *COISAS*

GRAVE	MÉDIO	AGUDO
Sax Barítono	Sax Tenor	Sax Alto
Trombone Baixo,	Trombone Tenor	Trompete
	Trompa	Flauta
<i>Cello</i> →		
Piano (mão esquerda) →	←	Piano (mão direita)
Baixo ←	Guitarra →	
Bumbo →	Tom	Pratos
Surdo		Chimbal
Percussão →		

FONTE: O autor (2016)

A instrumentação final do *Coisas* pode ser dividida em duas partes. A primeira, entre as *Coisas n°1 - n°6*, conta com: Copinha (flauta); Dulcindo Pereira (saxofone alto); Luis Bezerra (saxofone tenor); Genaldo Medeiros (saxofone barítono); Julio Barbosa (trompete [na capa do álbum consta “pistão”]); Edmundo Maciel (trombone); Armando Pallas (trombone baixo); João Gerônimo Menezes (trompa); Chaim Lewak (piano); Geraldo Vespar (guitarra elétrica, violão); Gabriel Bezerra (contrabaixo); Claudio das Neves (vibrafone e percussão); Wilson das Neves (bateria); Elias Ferreira (percussão [na capa do álbum consta “ritmista”]).

Na segunda parte, entre as *Coisas n°7 - n°10*, temos: Giorgio Bariola, Peter Dauelsberg e Watson Clis (*cellos*); Jorge Ferreira da Silva (sax alto); Moacir Santos

(sax barítono); Júlio Barbosa (trompete); Chaim Lewak (piano e órgão); Geraldo Vespar (guitarra); Gabriel Bezerra (contrabaixo); Wilson das Neves (bateria); Elias Ferreira (percussão).

### 3.2 O ELEMENTO “VARIEDADE”

De acordo com Dias, “Moacir externava com frequência sua forma de ver a organização sonora, por ele tida como fundamental para a inteligibilidade da obra musical: ‘Música é a poesia dos sons, arte em que a unidade, a proporção e a variedade são os principais fatores’” (SANTOS *apud* DIAS, 2010, p. 167). A autora apresenta um trecho (aqui reproduzido em parte) do manual de Percy Goestchius (1922, p. 2), no qual Moacir sublinhou e destacou algumas palavras:

Nossa natureza requer a evidência da uniformidade, pois isto ressalta as impressões, tornando-as mais fáceis de compreender e de apreciar; mas nossa natureza também clama por um certo grau de **variedade**, que se contraponha a monotonia que resultará de uma uniformidade demasiadamente persistente. Quando os elementos de **unidade** e **variedade** estão criteriosamente relacionados, uniformemente equilibrados, a forma está boa. Por outro lado, uma composição está sem forma, ou falha na forma, quando as partes componentes estão descuidadamente misturadas, sem consideração às **proporções** e relações (GOESTCHIUS *apud* DIAS, 2010, p. 167-168).

A autora ainda relata como os teóricos Jan LaRue e Jean Jacques Nattiez abordam a noção de unidade e variedade: “A unidade poderá ossificar uma obra musical, mas o sentido fundamental de movimento depende de mudanças de todos os tipos’ [...] ‘A unidade pode ser meramente estática, mas a *variedade* produz um espectro de efeitos com os quais podemos interagir”. (LaRUE *apud* DIAS, 2010, p. 169).

Ao abordar o assunto “unidade na variedade”, Osborne faz um levantamento histórico no qual apresenta como alguns filósofos procuraram descrever a noção de beleza<sup>50</sup>. Alguns deles enxergavam a variedade como um dos elementos responsáveis pela beleza de uma obra de arte, entre eles Santo Agostinho (c. 354-430):

<sup>50</sup> Para uma revisão sobre o *conceito de beleza*, cf. “A grande teoria da beleza: harmonia como ordem, proporção, número e medida objetiva” em Freitas (2010, p. 394-402).

Durante a Idade Média, seguindo ideias sugeridas por Santo Agostinho, a beleza era havida por uma combinação de unidade e variedade, como sucede quando diversas e variadas partes se combinam num todo unificado, de sorte que a congruência das partes, no todo é imediatamente percebida (OSBORNE, 1983, p. 258).

Adiante, Osborne cita o filósofo e teólogo suíço Jean-Pierre de Crousaz (1663-1750): “em seu *Traité du Beau*, J. P. Crousaz explicou que o espírito humano necessita da variedade como alívio para a sensaboria e a monotonia mas, a menos de ser equilibrada pela unidade, a variedade conduzirá a confusão e à fadiga” (OSBORNE, 1983, p. 258-259). Assim, trocando a ordem das palavras citadas acima, podemos entender que o excesso de unidade estaria ligado à monotonia ou, como dito por Don Sebesky, à “repetição desnecessária”; já a falta de unidade, provocada pelo excesso de variedade, geraria confusão.

Osborne ainda apresenta a percepção de beleza do filósofo irlandês Francis Hutcheson (1694-1746), que também encontra na variedade um elemento fundamental para a beleza:

definindo a beleza como a razão composta de uniformidade e variedade, enunciou a seguinte regra geral: ‘Onde a uniformidade dos corpos é igual, a beleza é a variedade; e onde a variedade é igual, a beleza é a uniformidade’. O seu ‘sentido interno’ da beleza foi descrito como ‘o poder passivo de receber ideias de beleza de todos os objetos em que há uniformidade no meio da variedade’ (OSBORNE, 1983, p. 259).

Quando nos voltamos à questão da variedade em arranjo, encontramos a variedade instrumental como de seus principais elementos. Também se dirigindo à “unidade e variedade”, Garcia aponta que a variedade pode ser encontrada no “contraste de timbres (orquestração)”. Assim, com este elemento poderia haver um desvio na expectativa do ouvinte: “se esperamos um certo lugar preenchido pelos metais porque isso já aconteceu duas ou três vezes anteriormente, nós podemos enganar o ouvinte tendo outra cor para tocar isso”<sup>51</sup> (GARCIA, 1982, p. 159).

Já Sebesky, em seu livro sobre arranjo, diz que: “existem quatro fatores básicos que são essenciais na construção de um bom arranjo: Balanço, Economia, Foco e Variedade”<sup>52</sup> (SEBESKY, 1979, p. 2, tradução nossa). Sebesky aponta que a variedade de timbres, assim como a variedade harmônica, é um dos pontos que

<sup>51</sup> if we expect a brass fill in at a certain place because it has happened two or three times previously we may fool the listener by having another color play it.

<sup>52</sup> There are four basics factors that are essential in the construction of a good arrangement: Balance, Economy, Focus and Variety.

mantem a atenção do ouvinte na peça: “Variedade harmônica e de timbres irá ajudar a dar ao seu arranjo vitalidade e evitar uma repetição desnecessária que pode perder o interesse do ouvinte”<sup>53</sup> (SEBESKY, 1979, p. 11).

Nas observações de Sebesky podemos notar que, entre outros fatores, a variedade colabora com a construção de uma valoração positiva do objeto, neste caso o arranjo. Nas palavras do autor podemos destacar a “construção de um bom arranjo”, a “vitalidade” e “evitar a repetição desnecessária” como elementos que contribuem com essa valoração.

Uma vez que a variedade de timbres pode ser compreendida como um dos fatores básicos para um “bom arranjo” e, a variedade em si como um dos elementos geradores da noção de beleza de uma obra de arte, buscaremos demonstrar como esse elemento é explorado por Moacir Santos por meio da instrumentação dentro do álbum *Coisas*.

---

<sup>53</sup> *Harmonic and tone color variety will help to give your arrangement vitality and avoid unnecessary repetition which can lose the listener's interest.*

## 4 AS ESCOLHAS TIMBRÍSTICAS E SUAS COMBINAÇÕES NO ÁLBUM *COISAS*

### 4.1 METODOLOGIA

Por meio do áudio do álbum *Coisas*, lançado em 1965, e das partituras das transcrições das peças, disponibilizadas no livro *Cancioneiro Moacir Santos – Coisas*, lançado em 2005, buscaremos apresentar pontos que chamam nossa atenção em relação à utilização dos instrumentos escolhidos por Moacir Santos para integrar seu primeiro álbum.

Cabe aqui mais uma vez enaltecer o sério trabalho envolvido e os resultados obtidos por meio das transcrições feitas por Mário Adnet e Zé Nogueira. No entanto, sendo as transcrições um produto construído a partir da audição do disco, elas recriam, na medida do possível, àquilo que está soando no todo, mas são incapazes de apontar, por exemplo, se todas as escolhas, ou soluções, foram criadas e escritas por Moacir ou se houve algo estabelecido por meio da interação entre músicos, em um trabalho de coautoria.

Por mais cuidadosos que foram os autores do “cancioneiro”, as transcrições não se prendem a todos os detalhes que cercam a sonoridade do disco, como observa França:

Assinalamos que a partitura da *Coisa n° 2* [...] é na verdade uma transcrição realizada admiravelmente, especialmente no que diz respeito aos sopros, mas também ao trabalho como um todo, por Adnet e Nogueira, constituindo um esforço pioneiro de grande valor. No entanto, a transcrição da bateria é deficitária, não trazendo diferenciações importantes no tocar da bateria (FRANÇA, 2007, p. 125).

Acreditamos que não era o objetivo de Adnet e Nogueira transcrever os mínimos detalhes do disco, e sim ter em mãos um material que pudesse guiar os músicos nas regravações das *Coisas*, como pode ser apreciado no álbum *Ouro Negro*, de 2001.

Como foi levantado no capítulo 2, consideramos que as *Coisas* receberam um arranjo particular para o álbum em questão. Devido a isto, em nossa discussão tentamos priorizar conteúdos de livros que têm o arranjo como assunto central. Entre

esses livros destacamos: *The Complete Arranger*, de Sammy Nestico; *The Contemporary Arranger*, de Don Sebesky; *Arranging for Large Ensemble*, de Dick Lowell e Ken Pullig, *Arranjo - Método Prático*, de Ian Guest; dentre outros. Ainda assim, também foram consultados dois livros de orquestração: *The Study of Orchestration*, de Samuel Adler; *Orchestration*, de Walter Piston.

A metodologia aplicada dividiu o produto musical em três planos diferentes, como encontrado em Sebesky (1979, p. 5):

- Primeiro foco: solista
- Segundo foco: *background*
- Terceiro foco: Seção rítmica

De acordo com Sebesky:

Esta distribuição nunca é estática, mas em constante mudança assim como a progressão da música. A seção rítmica pode, e o faz frequentemente, subir para o segundo plano. O *background* pode absorver o solista e subir para o primeiro plano temporariamente [...] ou descer ao terceiro plano. É necessário que o arranjador compreenda este princípio do foco e manipule seu conjunto de acordo (SEBESKY, 1979, p. 5).

Uma vez estabelecidos os planos, buscamos esclarecer em qual deles os instrumentos estão atuando, mostrando-os em partituras que servem como o objeto que representa as notas que os músicos estão tocando.

Apontamos como primeiro plano a melodia, seja ela o tema ou um solo (improvisado ou escrito), com um ou mais instrumentos. No caso desta pesquisa o foco não está em como foi construída a melodia em termos composicionais, no desenvolvimento melódico da mesma. Em nosso caso buscamos mostrar os timbres que o compositor escolheu para representar as melodias escritas por ele.

O segundo plano, assim como o primeiro, pode ser formado por um ou vários instrumentos que acrescentarão diferentes elementos ao arranjo, porém, sem deixar dúvidas em relação ao que é primeiro e o que é segundo plano (a não ser que esta seja a escolha do compositor). Para indicar o segundo plano utilizaremos termos como *background*, acompanhamento, contracanto etc., e utilizaremos os termos de classificação encontrados em Carlos Almada (2000), que os divide em:

#### 1. Harmônico



2. Melódico
3. Rítmico

Ainda que utilizemos os termos encontrados em Almada, para colaborar com nossas classificações levaremos em conta o conteúdo de diferentes autores. Abaixo apresento alguns exemplos de como são encontrados os *backgrounds* em seus livros.

#### 4.1.1 BACKGROUND HARMÔNICO:

No livro de Nestico encontramos um exemplo (FIGURA 4) no qual os saxofones dão suporte harmônico à melodia tocada em uníssono pelos metais.

FIGURA 4 - EXEMPLO DE *BACKGROUND* HARMÔNICO PARA OS SAXES E MELODIA EM UNÍSSONO NOS METAIS



FONTE: NESTICO (1993, p. 91)

Sobre este tipo de *background*, Guest diz que se trata de um contracanto harmonizado que formará “uma ‘cortina harmônica’ por trás da melodia principal” (GUEST, 1996b, p. 119). Em seu exemplo (FIGURA 5), Guest escreve esse tipo de *background* para dois trompetes e dois trombones. Interessante notar que, no c. 4 deste exemplo, Guest escreve um outro tipo de *background*, com uma “melodia ativa [...] criado para funcionar com a melodia principal, em articulação rítmica complementar e em contraste com esta melodia. Complementar por ser articulado em momentos de relativa estabilidade da melodia principal” (GUEST, 1996b, p. 119).

Em nossas classificações tal “melodia ativa” seria classificada como *background* melódico.

FIGURA 5 - EXEMPLO COM *BACKGROUND* HARMÔNICO (c. 1-3, 5-7) E MELÓDICO (c. 4).

IAN GUEST

*It's a raggy waltz* Dave Brubeck

faixa 40

contrabaixo

flauta 8  
sax alto

2 trompetes / 2 trombones

C7 C<sup>°</sup> G 7/D

FONTE: GUEST (1996b, p. 120)

#### 4.1.2 *BACKGROUND* MELÓDICO

Em Nestico encontramos este tipo de *background* articulando junto com a melodia. Sobre o trecho selecionado a seguir (FIGURA 6), Nestico explica que “os trombones se juntam aos trompetes em um agrupamento em bloco, enquanto os saxofones mantêm seu contracanto”<sup>54</sup> (NESTICO, 1993, p. 88, tradução nossa).

<sup>54</sup> *The trombones join the trumpets in a concerted ensemble grouping, while the saxes maintain their countermelody.*

FIGURA 6 - EXEMPLO COM *BACKGROUND* MELÓDICO NOS SAXES E MELODIA EM BLOCO

The musical score for Figure 6 shows two staves. The top staff is labeled '4 SXS' and the bottom staff is labeled 'BRASS'. The Saxophones section is in 4/4 time and features a melodic background. The Brass section is in 4/4 time and features a block melody. The score is in 4/4 time and features a melodic background for the saxophones and a block melody for the brass.

FONTE: NESTICO (1993, p. 89)

#### 4.1.3 *BACKGROUND* RÍTMICO

O trecho abaixo mostra esse tipo de *background* no famoso *standard* de jazz “*A Night in Tunisia*”. Segundo Guest, este tipo de *background* enriquece a “pulsção natural da melodia” (GUEST, 1996b, p. 122).

FIGURA 7 - EXEMPLO COM *BACKGROUND* RÍTMICO

The musical score for Figure 7 is titled "A night in Tunisia" by Dizzy Gillespie e Frank Paparelli. It includes parts for flauta 8, flugelhorn, guitarra, sax soprano, sax alto 1-2, and sax tenor. The tempo is marked "med. afro (swing)" and the key signature is E-flat major. The score is in 4/4 time and features a rhythmic background for the saxophones and a block melody for the brass.

FONTE: GUEST (1996b, p. 122)

Também encontramos este recurso no livro de Lowell e Pullig, no trecho cujo o sax tenor é o solista improvisador e os outros quatro saxes ficam com o *background* de caráter percussivo.

FIGURA 8 - EXEMPLO COM *BACKGROUND* RÍTMICO NOS SAXES PARA O SOLO DE SAX TENOR

The image shows a musical score for five saxophones: Alto 1, Alto 2, Tenor 1, Tenor 2, and Baritone. The score is divided into two measures. A box labeled 'B17' is placed above the first measure. The Tenor 1 part is marked '(solo) C7' and 'D9(11)'. The other parts are marked with dynamics like 'mp' and 'mf'. The Tenor 2 part has a rhythmic pattern indicated by slanted lines.

FONTE: LOWELL e PULLIG (2003, p. 192)

Os instrumentos do terceiro plano, i.e., da seção rítmica, também podem exercer uma função nos outros planos. Quando nos referirmos a um deles será apontada qual função eles estão desempenhando e, se estão no terceiro ou em outro plano.

#### 4.1.4 APRESENTAÇÃO DAS OBSERVAÇÕES

Seguindo a referência do livro de partituras *Cancioneiro Moacir Santos - Coisas*, quando tivermos nos exemplos a grade orquestral, os instrumentos ali mostrados estarão escritos de acordo com suas respectivas transposições. Por outro lado, quando os exemplos estiverem reduzidos a uma grade menor, com um agrupamento de instrumentos no mesmo pentagrama (cada pentagrama terá a

indicação dos instrumentos ali inseridos), estes estarão escritos de acordo com a altura real de cada um deles.

Para apresentar o uso da instrumentação e, conseqüentemente, da orquestração ao longo do álbum, podemos entender nossas observações divididas em três categorias<sup>55</sup>: micro, médio e macro. Em nosso trabalho os três níveis representam:

1. Micro: por meio de textos e exemplos musicais poderemos apresentar particularidades no trato de alguns instrumentos.
2. Médio: ao longo da figura do espectro mostraremos a forma de cada uma das *Coisas* e como se desenvolve a orquestração ao longo da peça.
3. Macro: tabelas que, montadas de acordo com os planos, têm o objetivo de mostrar em quais peças podemos encontrar uma função específica para os instrumentos.

## 4.2 NÍVEL MICRO - FOCO EM ALGUNS INSTRUMENTOS E COMBINAÇÕES

### 4.2.1 O USO DE ALGUNS INSTRUMENTOS EM PARTICULAR

Mesmo contando com certas possibilidades de combinações de timbres dos instrumentos, em determinados momentos alguns instrumentos se sobressaem individualmente. A seguir destacaremos alguns desses instrumentos, mostrando em quais situações eles aparecem solo<sup>56</sup>, sua relação com os outros instrumentos e algumas características peculiares.

Nas figuras que mostram a tessitura e as características dos registros de cada instrumento a extensão utilizada por Moacir Santos se encontra entre as duas

---

<sup>55</sup> Estes termos, amplamente difundidos em se tratando de análise musical, se remetem ao método analítico de Jan LaRue. No entanto, a maneira como os termos são utilizados nessa pesquisa não corresponde ao método de LaRue. A utilização desse termos por LaRue pode ser encontrada em *Análisis del estilo musical* (Barcelona: Labor, 1989).

<sup>56</sup> Quando nos referirmos a instrumento “solo” não quer dizer que o instrumento está soando sozinho, sem nenhum outro simultaneamente. Estamos nos direcionando àqueles que não estão em dobramento ou agrupamento.

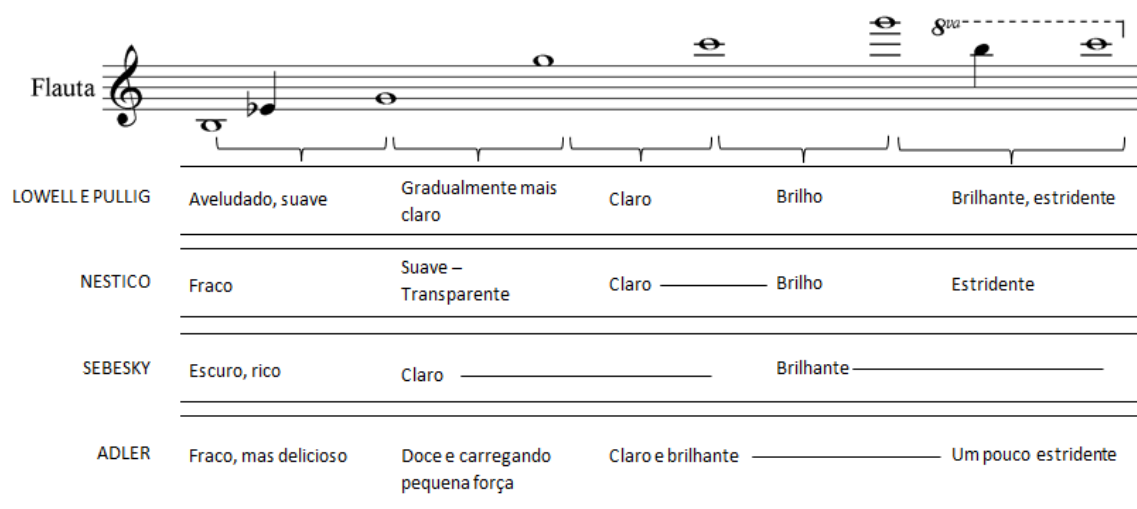
semínimas. As semibreves das extremidades apontam uma possível extensão do instrumento de acordo com os autores consultados<sup>57</sup>. Todas as figuras deste tipo encontradas em nosso trabalho representam as alturas reais das notas.

#### 4.2.1.1 FLAUTA

A flauta está presente em quatro *Coisas*: *n°2*, *n°3*, *n°4* e *n°5*. Sua função é preponderantemente no primeiro plano, não participando dos *backgrounds* das peças em que atua.

A extensão (FIGURA 9) utilizada<sup>58</sup> pelo compositor vai do  $Mib_3$  até o  $Slb_5$ . Na figura abaixo, de acordo com Lowell e Pullig (2003, p. 5), Nestico (1993, p. 40), Sebesky (1979, p. 56) e Adler (1989, p. 169), podemos observar as diferentes características que o timbre da flauta recebe em diferentes regiões.

FIGURA 9 - EXTENSÃO DA FLAUTA NO ÁLBUM E AS CARACTERÍSTICAS DOS REGISTROS



FONTE: O autor (2016)

É recomendado que o registro grave da flauta seja utilizado com cuidado pelos compositores. Ao comentar sobre esse registro, principalmente sobre a

<sup>57</sup> Nem todos os autores consultados apresentaram uma figura com as características dos registros dos instrumentos aqui tratados. Devido a isso, o número de autores pode variar de acordo com o instrumento.

<sup>58</sup> No limite grave Nestico, Lowell e Pullig não trazem como nota mais grave o  $DÓ$ , logo acima do  $SI$  escrito na figura, enquanto que no limite agudo os quatro autores trazem limites diferentes.

metade grave da primeira oitava, Piston diz que “o som é enganosamente pesado quando escutado sozinho, mas é facilmente coberto por outros instrumentos e pelos fortes harmônicos das notas dos metais graves”<sup>59</sup> (PISTON, 1965, p. 131, tradução nossa).

Em um solo na *Coisa nº5* temos algumas notas desta metade grave da primeira oitava e, como não estão encobertas por outros instrumentos, acabam sendo “facilmente percebidas” pelo ouvinte. Mesmo que esteja preponderantemente escrito em uma região que tem entre suas características um som doce e suave, neste solo (EXEMPLO 2)<sup>60</sup> encontramos a nota mais grave da flauta no disco (Mib<sub>3</sub>). Ainda neste trecho é possível encontrar características deste instrumento de acordo com aquilo que foi descrito por Sebesky: “passagens extremamente rápidas, arpejos, notas repetidas, e grandes saltos entre os registros são facilmente executados”<sup>61</sup> pela flauta (SEBESKY, 1979, p. 56, tradução nossa).

---

<sup>59</sup> *The sound is deceptively heavy when heard alone, but is easily covered by other instruments and by strong overtones from low brass notes.*

<sup>60</sup> A transcrição utilizada por nós neste exemplo não é aquela disponibilizada no livro “Cancioneiro Moacir Santos – Coisas”. Alexandre Luís Vicente traz em sua dissertação de mestrado (UDESC – 2012) uma transcrição diferente da encontrada no livro. Ao compararmos as duas transcrições com o áudio do álbum de 1965 percebemos que a transcrição de Vicente é mais próxima daquilo que foi gravado e, portanto, utilizada por nós.

<sup>61</sup> *Extremely fast runs, arpeggios, repeated notes, and wide skips between registers are easily executed.*

EXEMPLO 2 - SOLO DA FLAUTA NA *COISA n°5* NO QUAL ENCONTRAMOS SUA NOTA MAIS GRAVE NO ÁLBUM E AS CARACTERÍSTICAS DESCRITAS POR SEBESKY

Flauta

Arpejo de Dm7

Notas repetidas

Arpejo de Dm7

Nota mais grave encontrada na Flauta ao longo do disco

Passagem rápida e saltos de regiões

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa n°5* podemos encontrar tanto a nota mais grave quanto a mais aguda<sup>62</sup> executada pela flauta no disco (EXEMPLO 4). Na parte B do tema, em um dobramento duas oitavas acima do uníssono executado por sax tenor e trombone, temos o  $Slb_5$  executado pela flauta. A parte da flauta acontece em um registro que começa com um som estridente, mas em grande parte brilhante. Para dar força a esse trecho temos as características do registro claro e melodicamente expressivo do trombone combinado com o registro de som rico do sax tenor.

<sup>62</sup> É possível ouvir um  $F\acute{a}_6$  na repetição da introdução da *Coisa n°5*, contudo, mesmo que nas transcrições consultadas esteja escrito um  $F\acute{a}_5$  para a flauta, após a audição da peça acreditamos que este trecho é executado por um *piccolo* ao invés da flauta.



EXEMPLO 3 - FLAUTA SENDO UTILIZADA DUAS OITAVAS ACIMA DOS OUTROS INSTRUMENTOS NA *COISA n°5*

Nota mais aguda encontrada na Flauta ao longo do disco

8va

Flauta

68

Dobramento em duas oitavas

Sax Tenor  
Trombone

Abm7

FONTE: O autor (2016)

Assim como no trecho mostrado no exemplo acima (EXEMPLO 3), em outros pontos encontramos a flauta dobrando a primeira voz, uma ou duas oitavas acima. Nestico diz que “uma flauta dobrando a melodia (8va) sobre metais suaves adiciona uma outra dimensão útil para seu arranjo”<sup>63</sup> (NESTICO, 1993, p. 44, tradução nossa). Para ilustrar sua fala, Nestico traz como exemplo a peça *A Warm Breeze* (FIGURA 10).

<sup>63</sup> *A flute doubling the melody (8va) over soft brass adds another useful dimension to your arrangement.*

FIGURA 10 - EXEMPLO DE NESTICO PARA DEMONSTRAR A UTILIZAÇÃO DA FLAUTA EM DOBRAMENTO UMA OITAVA ACIMA DO PRIMEIRO TROMPETE.

Ex. 3-6 *A Warm Breeze* [9] © 1981 Fenwood Music

The musical score for 'A Warm Breeze' features a woodwind section with the following parts: FLUTE, 4 SAXES (ALTO/TENOR, TENOR, BARI), 3 TRPTS., and 4 TRBNS. The flute part is an octave higher than the first trumpet. The score includes dynamics like *mp* and *mf*, and a piano fill at the end. The flute part is an octave higher than the first trumpet.

FONTE: NESTICO (1993, p.44)

Prezando por essa posição mais aguda da flauta em relação aos outros instrumentos, Moacir Santos pouco utiliza a flauta em uníssono. A única vez em que observamos esse recurso no álbum, flauta e vibrafone dobram a melodia da seção B da *Coisa n°3* (EXEMPLO 4). Para pontuar o final do trecho temos um *background* harmônico nos sopros.

EXEMPLO 4 - FLAUTA E VIBRAFONE EM UNÍSSONO NO PRIMEIRO PLANO E *BACKGROUND* HARMÔNICO NO FINAL DO TRECHO

Fl, Vib. 52

The musical score for Example 4 shows Flute and Vibraphone in unison. The score includes chords: Ab7M, Abm7, Db7(9), Gb7M, Gb6, B7M, Fm7, A7, Ab7, G7, Gb7, F7M, E7M. The final section is labeled 'Background harmônico'.

FONTE: O autor (2016)

Outros dobramentos em que a flauta participa acontecem em grupos com dois, três ou quatro instrumentos. Apesar de serem vários dobramentos com

diferentes combinações, apenas duas delas (uma com três e outra quatro instrumentos) acontecem em mais de uma peça. O dobramento entre flauta, trompete e sax alto acontece nas *Coisas n°2* e *n°3*. Nos trechos selecionados destas duas peças (EXEMPLO 5) a flauta está uma oitava acima do uníssono entre os outros dois instrumentos, trabalhando no limite do registro suave, já entrando no registro com um som claro.

Interessante notar que, ainda que se trate do mesmo dobramento em peças distintas, a diferença entre a dinâmica e a articulação de cada trecho acaba proporcionando um caráter particular para o dobramento.

EXEMPLO 5 - DOBRAMENTO NAS *COISAS n°2* E *n°3* ENTRE FLAUTA, TROMPETE E SAX ALTO, COM A FLAUTA UMA OITAVA ACIMA DOS DEMAIS

a) **Coisa n°2**



Flauta

Trompete  
Sax Alto

Forte e ligado

b) **Coisa n°3**



Flauta

Trompete  
Sax Alto

Suave e staccato

FONTE: O autor (2016)

Nas *Coisas n°2* e *n°4* (EXEMPLO 6) temos o dobramento entre flauta, trompete, sax alto e sax tenor. Na *Coisa n°2*, assim como no exemplo acima (EXEMPLO 5), encontramos a mesma relação entre flauta, trompete e sax alto. O sax tenor é incorporado a esse trio duas oitavas abaixo da flauta. Já na *Coisa n°4* temos a flauta uma oitava acima do trompete (o trompete está utilizando uma

surdina<sup>64</sup>). Agora o sax alto passa para o uníssono com o sax tenor, duas oitavas abaixo da flauta.

Nestes casos já é possível observar a flauta em um registro com brilho, combinada com o trompete em um registro de som rico, com o sax alto em um registro com brilho e o sax tenor em um registro em que a riqueza do som começa a dar lugar a um som com mais magro.

EXEMPLO 6 - DOBRAMENTO ENTRE FLAUTA, TROMPETE, SAX ALTO E SAX TENOR NAS COISAS n°2 E n°4 COM A FLAUTA AINDA UMA OITAVA ACIMA DOS DEMAIS, MAS COM ALTERAÇÃO NA POSIÇÃO DO SAX ALTO

a) Coisa n°2



b) Coisa n°4



FONTE: O autor (2016)

Sempre que a flauta executar o tema das peças ela estará em dobramento com pelo menos mais um instrumento. Em apenas três momentos o timbre da flauta pode ser escutado sem dobramento. Nas *Coisas n°2* e *n°5* encontramos um solo<sup>65</sup> para flauta, já na *coda* da *Coisa n°4* (EXEMPLO 7) temos um jogo de repetições que se estabelece entre diferentes instrumentos, sendo este o trecho onde encontramos a flauta solo nesta peça.

<sup>64</sup> A surdina é um objeto em forma de cone que é inserido na campana do instrumento, alterando seu timbre. Existem diferentes tipos de surdina com características sonoras distintas.

<sup>65</sup> O solo da *Coisa n°5* está transcrito no EXEMPLO 2.

#### EXEMPLO 7 - A FLAUTA SEM DOBRAMENTO APARECENDO NO FINAL DA COISA nº4

Flauta sem dobramento

67

Flauta

Trompete e/ou surdo

Sax Alto Sax Tenor

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.1.2 TROMPETE

O trompete tem um lugar de destaque entre a família dos metais, sendo chamado por Nestico de “presidente” dos metais, pois além de ser o mais flexível desta família também inspira confiança quando tocado por um bom músico. O autor ainda destaca algumas características do trompete, dizendo:

Ele tem um timbre mais dinâmico e penetrante, quer seja utilizado como instrumento solo, em um naipe, em uníssono, em oitavas (dois no registro superior e dois uma oitava abaixo) [se referindo a um naipe com quatro trompetes] ou no topo de um naipe completo de metais<sup>66</sup> (NESTICO, 1993, p.66, tradução nossa).

De acordo com Piston, “o alcance normal confortável para melodias se encontra entre o Dó central e o Sol uma décima segunda acima. Pontos altos e baixos na curva melódica podem exceder esses limites, se desejável”<sup>67</sup>. (PISTON, 1969, p. 255, tradução nossa).

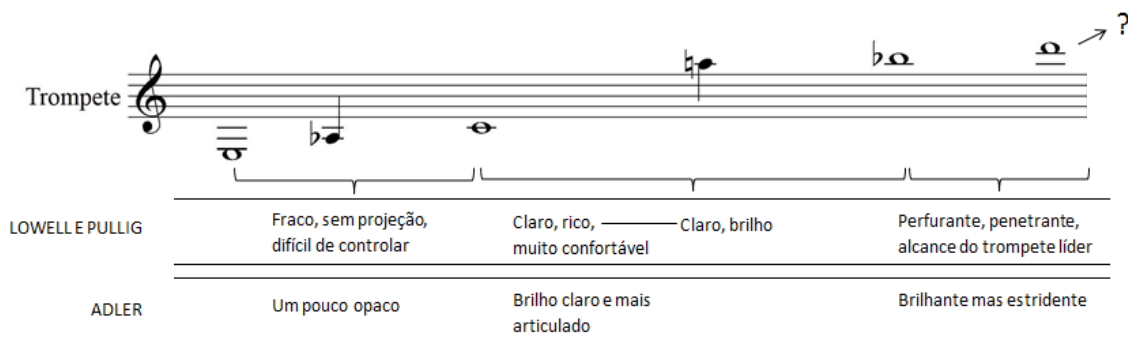
O alcance dos instrumentos de metais pode variar muito de acordo com as habilidades do instrumentista e, apesar de algumas notas escritas por Moacir Santos ultrapassarem este alcance confortável, na maior parte do tempo a parte do trompete se concentra dentro do pentagrama, em uma região com som claro, com brilho, articulado e muito confortável, como apontado na FIGURA 11.

<sup>66</sup> It has a most dynamic and penetrating tone, whether it is used as a solo instrument, in a section, in prime unison, in octaves (two in the upper register and two an octave lower) or in place at the top of entire brass section.

<sup>67</sup> The normal comfortable range for melodies lies between middle C (written) and the G a twelfth above. High and low points in the melodic curve may exceed these limits, if desirable.

A extensão em que o trompete soa<sup>68</sup> no álbum *Coisas* vai do Lá<sub>b</sub>2 ao Lá<sub>4</sub>. Essas duas notas que são, respectivamente, as extremidades grave<sup>69</sup> e aguda aparecem em peças distintas e não são recorrentes na escrita de Moacir Santos.

FIGURA 11 - EXTENSÃO DO TROMPETE NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS)



FONTE: O autor (2016)

Presente em todas as faixas do álbum<sup>70</sup>, o trompete é encontrado em todas as funções do primeiro e segundo plano. Em oito das dez peças é possível ouvi-lo sem dobramento, sendo que em sete delas isso acontece no primeiro plano (*Coisas*: n°3, n°4, n°6, n°7, n°8, n°9 e n°10). Além disso, o encontramos solo no segundo plano das *Coisas*: n°2, n°4 e n°8.

Das sete peças em que aparece no primeiro plano, em cinco delas o trompete tem improviso (*Coisa* n°4, n°6, n°7, n°8 e n°9). Com estes números, além de ser o instrumento que está em maior número de peças sem dobramentos, é o que mais tem improvisos no álbum, seguido pelo piano com três (*Coisa* n°6, n°7 e n°10<sup>71</sup>).

<sup>68</sup> Não estamos levando em consideração as notas tocadas nos improvisos por entendermos que Moacir Santos não tem controle sobre tais notas, prevalecendo a autonomia e individualidade do instrumentista.

<sup>69</sup> No livro com as transcrições encontramos um Fá#<sub>2</sub> escrito para o trompete, em um dobramento com sax alto e sax barítono, no final da *Coisa* n°5. No entanto, percebemos pelo áudio do disco que o trompete não participa de tal dobramento.

<sup>70</sup> No álbum o trompete foi gravado por Júlio Barbosa, nascido em Nova Friburgo (RJ) em 1926. Conhecido como “Julinho do Trompete”, entre as décadas de 1950 - 1960 obteve grande destaque no meio musical, trabalhando em grupos como a Big Band do maestro Cipó e a Orquestra Tabajara. Após uma turnê pela Europa, iniciada em 1969, com a companhia de shows “Brasileira”, fixou residência na Alemanha.

<sup>71</sup> No livro de partituras consultado não consta a indicação de solo para o piano na *Coisa* n°7 e n°10, no entanto, de acordo com o áudio da gravação de 1965 é possível escutar o piano improvisando em dois momentos.

A introdução da *Coisa n°5* acontece duas vezes e é na sua repetição que encontramos a nota mais aguda do trompete (EXEMPLO 8). Na primeira vez desta introdução temos na melodia flauta (ou *piccolo*), sax alto e sax tenor. Na repetição temos uma variação da instrumentação quando são adicionados o trompete (uma oitava acima do sax alto) e o *piccolo*<sup>72</sup> (uma oitava acima do trompete), aumentando a massa e dando mais brilho a este trecho.

EXEMPLO 8 - TRECHO DA *COISA n°5* NO QUAL ENCONTRAMOS A NOTA MAIS AGUDA DO TROMPETE NO ÁLBUM

The musical score for Example 8 consists of three staves. The top staff is for the Trumpet (Tpt.), the middle for the Piccolo, and the bottom for Sax Alto and Sax Tenor (Sx. A., Sx. T.). The music is in 8/8 time and B-flat major. A box labeled 'Nota mais aguda do trompete no disco' points to a high note on the Trumpet staff, which is a B-flat in the fifth line of the staff (B-flat 5).

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa n°2* uma seção B' (EXEMPLO 9) é apresentada duas vezes e conta uma variação instrumental entre elas. Na primeira vez o *background* melódico a duas vozes é executado por três instrumentos: trompete e trompa em uníssono na primeira e trombone na outra, mais grave. Se na primeira vez esse *background* tem mais peso na voz aguda, com dois instrumentos contra um na grave, na repetição a segunda voz ganha o reforço do trombone baixo e do sax barítono, ficando agora com dois instrumentos na primeira voz e três na segunda.

<sup>72</sup> No livro de partituras consultado o trecho do exemplo 8 está escrito para flauta, dobrando toda a parte do trompete. No entanto, como está representado em nosso exemplo, acreditamos que este trecho é executado por um *piccolo* e que este não dobra toda a linha do trompete.

A frase dobrada por trompete e trompa tem uma tessitura que ocupa duas regiões diferentes de cada instrumento: começa na região fraca, opaca e termina na região de brilho claro do trompete e, na trompa, vai da região rica até a de brilho. É neste trecho que encontramos a nota mais grave do trompete no álbum.

Os cinco instrumentos que têm este *background* melódico ainda desempenham outra função neste trecho. O trompete faz outro *background* melódico, agora solo, no último compasso. No mesmo ponto (c.55), trompa e trombone atacam um intervalo de quinta justa (Dó – Sol) que são a nona e a sexta, respectivamente, do acorde vigente (Bb7M). Já na segunda vez, trombone baixo e sax barítono se juntam aos dois instrumentos citados e soam a fundamental e a quinta (Sib e Fá) do acorde.

EXEMPLO 9 - NOTA MAIS GRAVE DO TROMPETE NO ÁLBUM, VARIAÇÃO INSTRUMENTAL NO B' DA COISA n°2 E A FUNÇÃO DOS INSTRUMENTOS NO TRECHO

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa nº3* o trompete dobra em uníssono a melodia da seção A com o sax alto. Em seguida, na seção B, o sax alto passa a fazer parte do *background* rítmico executado por um grupo de seis instrumentos, enquanto o trompete permanece no primeiro plano (EXEMPLO 10). Até o antepenúltimo compasso do tema a melodia é tocada pelo trompete solo em uma região de brilho e, no penúltimo temos o dobramento com a trompa uma oitava abaixo, em uma região rica e expressiva.

Interessante notar que neste B a trompa desempenha três funções diferentes. Ela começa participando do *background* rítmico, passa para um *background* melódico e termina dobrando o tema com o trompete.



EXEMPLO 10 - TROMPETE NO 1º PLANO E FUNÇÕES DA TROMPA NA SEÇÃO B DA *COISA* n°3

36

Tpt.

Tpa.

Sax A.

Sax B., Trb B., Cbx.

Background melódico

Dobramento da melodia

Background rítmico com seis instrumentos

FONTE: O autor (2016)

O recurso visto acima, no qual o trompete é dobrado somente nas notas finais de um trecho, também acontece na *Coisa* n°4. No entanto, quem dobra com o trompete neste trecho é o sax alto<sup>73</sup>. Por hora, o dobramento entre trompete e sax alto não será abordado, visto que neste momento apresentaremos outras situações em que o trompete foi utilizado<sup>74</sup>.

Na *Coisa* n°8, além de aparecer tocando a melodia e um improvisado solo no primeiro plano, o trompete também aparece solo no segundo plano. Neste caso temos um *background* melódico que acontece nos espaços em que a melodia do sax alto está parada (EXEMPLO 11), em um cenário de pergunta e resposta.

Na *Coisa* n°8 o trompete utiliza a surdina o tempo todo. Além desta, ele também utiliza a surdina em um trecho das *Coisas* n°4 (EXEMPLO 7) e n°9, sendo o único instrumento que utiliza este recurso no álbum. Segundo Adler, quando utilizadas nos trompetes, “as surdinas não afetam a transposição, mas simplesmente o timbre do instrumento. Elas certamente suavizam o instrumento também<sup>75</sup>” (ADLER, 1989, p.303).

<sup>73</sup> Este trecho será mostrado no EXEMPLO 36.

<sup>74</sup> O dobramento entre trompete e sax alto será discutido no subcapítulo “4.4.1 O DOBRAMENTO ENTRE TROMPETE E SAX ALTO”

<sup>75</sup> *The mutes do not affect transposition, but simply the tone color of the instrument. They certainly soften the instrument also.*

EXEMPLO 11 - PERGUNTA E RESPOSTA COM O TROMPETE NO 2º PLANO E O SAX ALTO NO 1º PLANO NA *COISA n°8*

The musical score for Example 11 is in 8/8 time and B-flat major. It features two staves: Trompete (Tpt.) with a surdina and Sax Alto (Sx. A.). The Trompete part starts with a whole rest, followed by a melodic phrase labeled 'Background melódico' consisting of eighth notes. The Sax Alto part responds with a similar melodic phrase labeled 'Melodia'. Chord symbols above the staff are Bbm7, C7(b13), F7(b9), Bbm7, Eb7(b9), and Bbm7. A measure number '8' is indicated at the beginning.

FONTE: O autor (2016)

Quando é utilizado em bloco o trompete vem sempre na voz mais aguda. No próximo exemplo (EXEMPLO 12) podemos observar o trompete sem dobramento no segundo plano em um trecho da *Coisa n°6*. Neste trecho, ao adicionar ou retirar um instrumento, temos uma constante mudança na instrumentação do *background* que acaba sendo uma estratégia para variar o timbre do bloco.

EXEMPLO 12 - VARIAÇÃO NA ORQUESTRAÇÃO DO *BACKGROUND* DA *COISA n°6* E O EMPREGO DO TROMPETE NO BLOCO

The musical score for Example 12 is in 3/4 time and A major. It features three staves: Sax Alto (Sx. A.), Trompete (Tpt.), and Trombone (Tbn.). The Sax Alto part has a melodic line. The Trompete and Trombone parts provide harmonic support. Chord symbols above the staff are A7, C7(9), Bb7M, Am7/E, Am, D7(9/#11), and E7(9). Callouts in boxes indicate instrument changes: 'Sx. T. Tpa.' for Sax Alto and Trombone, 'Tpt. Sx. T.' for Trompete and Sax Alto, and 'Tbn. Tbn. B.' for Trombone and Baritone Saxophone. A measure number '22' is indicated at the beginning.

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.1.3 SAX ALTO

Assim como o trompete, o sax alto é o outro instrumento de sopro que está presente em todas as peças do álbum. Nas *Coisas n°1, n°4, n°6, n°7, n°8 e n°9*, encontramos o sax alto no primeiro plano sem dobramento. Entre essas peças o sax alto tem improvisado nas *Coisas n°1 e n°7*. No segundo plano o encontramos nas três funções de *background*.

Sobre a família dos saxofones, de maneira geral, sem especificar um instrumento entre eles, Nestico diz: “saxofones tem uma flexibilidade excepcional. Eles podem tocar passagens rápidas e frases longas igualmente bem, e são o timbre central de um grupo de *jazz*, misturando-se habilmente com todos”<sup>76</sup> (NESTICO, 1993, p. 16, tradução nossa).

A extensão utilizada vai do Ré<sub>2</sub> ao Fá<sub>4</sub> (FIGURA 12). Esta nota Ré<sub>2</sub> fica próxima ao limite grave do instrumento, que começa no Réb<sub>2</sub>. A nota mais grave do sax alto aparece apenas uma vez no álbum, na introdução da *Coisa n°5*, sendo praticamente uma exceção no todo. De maneira geral, a parte do sax alto esta escrita dentro do alcance prático do instrumento, que de acordo com Lowell e Pullig (2003, p.3) vai do Fá<sub>2</sub> ao Fá<sub>4</sub>.



FONTE: O autor (2016)

Por vezes temos o sax alto com a melodia solo, no primeiro plano. Em alguns desses momentos podemos observar diferentes tipos de *background* acompanhando-o, como no EXEMPLO 11, onde temos no segundo plano um

<sup>76</sup> *Saxophones have a remarkable flexibility. They can play rapid passages and sustained phrases equally well, and are the tonal center of jazz ensemble, mixing ably with everyone.*

*background* melódico executado pelo trompete. Já no EXEMPLO 12, o *background* rítmico é feito por um bloco de metais nos espaços da melodia.

Na *Coisa nº9*, ainda que o compositor pudesse escrever algum tipo de *background* para o trompete, temos um trecho em que apenas os instrumentos da seção rítmica acompanham o sax alto (EXEMPLO 13). Colabora com este cenário o fato de esta peça ter a menor instrumentação do álbum em relação aos sopros (nesta peça temos apenas sax alto e trompete).

A parte do sax alto neste trecho sai da primeira nota do registro rico, passa pelo brilhante e volta para terminar no rico. Por sua vez, chama a atenção o órgão que ocupa o segundo plano ao executar um tipo de *background* rítmico, demonstrando como um instrumento que pertence à seção rítmica pode passar a outro plano.

EXEMPLO 13 - TRECHO DA *COISA nº9* QUE CONTA COM O SAX ALTO NO PRIMEIRO PLANO EM DIFERENTES REGIÕES, ALÉM DO ÓRGÃO EM UMA FUNÇÃO NO 2º PLANO

The musical score for Example 13 consists of three staves: Sax Alto (Sx. A.), Guitar (Gtr.), and Organ (Org.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The Sax Alto part starts at measure 75 and is divided into three registers: Registro Rico (measures 75-80), Registro Brilhante (measures 81-86), and Registro Rico (measures 87-92). The Guitar part features chords Fm7, Cm/F, and Fm6. The Organ part is shown in the final measures, with a callout indicating it occupies the second plane.

Nota limite do alcance prático do instrumento

75

Sx. A.

Registro Rico

Registro Brilhante

Registro Rico

Gtr.

Fm7

Cm/F

Fm6

Org.

Orgão ocupando o segundo plano

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa nº2* encontramos a nota mais aguda (EXEMPLO 14) tocada pelo sax alto no álbum. Na seção B desta peça temos a nota F<sub>4</sub> em um dobramento em uníssono com trompete e trompa. Nesta passagem o sax alto atua o tempo todo

dentro de sua região mais brilhante, combinado com as regiões clara e rica do trompete e clara e brilhante da trompa.

Ainda participam deste dobramento, uma oitava abaixo dos três primeiros, o sax tenor no registro rico e o trombone, no registro claro, melodicamente expressivo.

EXEMPLO 14 - TRECHO DA *COISA n°2* COM A NOTA MAIS AGUDA DO SAX ALTO NO ÁLBUM, EM UNÍSSONO COM TROMPETE E TROMPA, DOBRADOS UMA OITAVA ABAIXO POR SAX TENOR E TROMBONE

Nota mais aguda do sax alto no disco

75

Sx. A.  
Tpt.  
Tpa.  
Sx. T.  
Tbn.

Cb/Bb Bbm7<sup>(11)</sup> G7/Bb Ebm/Bb Bb7M

FONTE: O autor (2016)

Apesar de ocupar em alguns momentos a segunda voz dos blocos do *background*, o sax alto é geralmente utilizado na primeira voz, frequentemente dobrando em uníssono com o trompete. Um dos blocos em que temos o sax alto sem a participação do trompete é formado por: sax alto, sax tenor e trompa. Este bloco aparece no *background* rítmico da *Coisa n°4* (EXEMPLO 15) e na mesma função na *coda* da *Coisa n°5*.

EXEMPLO 15 - SAX ALTO NA PRIMEIRA VOZ DO *BACKGROUND* RÍTMICO DA *COISA n°4*

20

Fl.  
Tbn.  
Sx. A.  
Sx. T.  
Tpa.  
Sx. B.  
Tbn. B.  
Cb.

Sax alto no background rítmico

FONTE: O autor (2016)

Também é possível encontrar um trecho da *Coisa nº5* em que o sax alto aparece no *background* harmônico (EXEMPLO 16), em bloco que, formado junto com sax barítono e trompa, apoia o B da peça com acordes de longa duração. Para formar estes acordes o compositor escolhe uma região que tem em comum um som rico para os três instrumentos.

EXEMPLO 16 - SAX ALTO NA PRIMEIRA VOZ DO *BACKGROUND* HARMÔNICO DA *COISA nº5*

33

Sx. T.;  
Tbn.

Sx. A.;  
Tpa.;  
Sx. B.

Tbn. B.;  
Cbx.

Gm7

Fm7

Bb7sus4 A7<sup>(b5)</sup>

Sax alto na primeira voz do *background* harmônico

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa nº1* o sax alto tem funções tanto no primeiro quanto no segundo plano. Os *backgrounds* acabam sendo de vital importância para o fluxo desta composição. Ao longo da peça percebemos que os *backgrounds* interagem com a melodia constantemente. França (2007, p. 89) comenta essa relação ao dizer que a melodia “desenvolve uma relação de pergunta e resposta” com os contracantos dos sopros.

Nesta peça temos um *background* melódico (EXEMPLO 17) construído como uma imitação rítmica da última frase da melodia da seção A (a única diferença é a última nota do *background* que não é sustentada como na melodia). Nesse *background*, que fecha a seção A, o sax alto, diferente dos exemplos anteriores, é dobrado pelo trompete. Assim, o *background* conta com trompete e sax alto em uníssono na primeira voz, trompa na segunda e sax tenor na terceira. No próximo

exemplo (EXEMPLO 17) é possível observar a semelhança entre melodia e *background*.

EXEMPLO 17 - *BACKGROUND* RÍTMICO IMITANDO A MELODIA NA *COISA n°1* COM SAX ALTO E TROMPETE DOBRANDO A PRIMEIRA VOZ

The musical score for Example 17 is written for a saxophone and trumpet ensemble. It is in 2/4 time and starts at measure 14. The key signature has one flat (Bb). The top staff is for Tpt., Sax. A., Tpa., and Sax. T. The bottom staff is for Sax. B. and Tbn. B. The top staff has a melodic line with a bracket labeled 'Background melódico com participação do sax alto'. The bottom staff has a melodic line with a bracket labeled 'Melodia'. Chords Am7 and Dm7 are indicated above the top staff.

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.1.4 SAX BARÍTONO

O fato de ser o instrumento tocado por Moacir Santos em algumas peças do álbum já demonstra a importância do sax barítono para o compositor. Em Dias encontramos uma fala de Mario Adnet que aponta Gerry Mulligan como uma das influências escolhidas por Moacir Santos para eleger este instrumento: “Adnet relata ainda que a partir da audição da sonoridade de Mulligan ao sax barítono, Moacir Santos adotou o instrumento para si próprio” (DIAS 2010, p. 159).

Outro reforço para a escolha do sax barítono pode ter vindo da própria esposa de Moacir Santos, Cleonice: “Eu sempre falei pra ele, cheguei uma vez a falar para o Quincy Jones num estúdio que a voz do Moacir é o sax-barítono. Ele tem uma maneira doce de tocar o sax-barítono” (SANTOS *apud* BONETTI, 2014, p. 287).

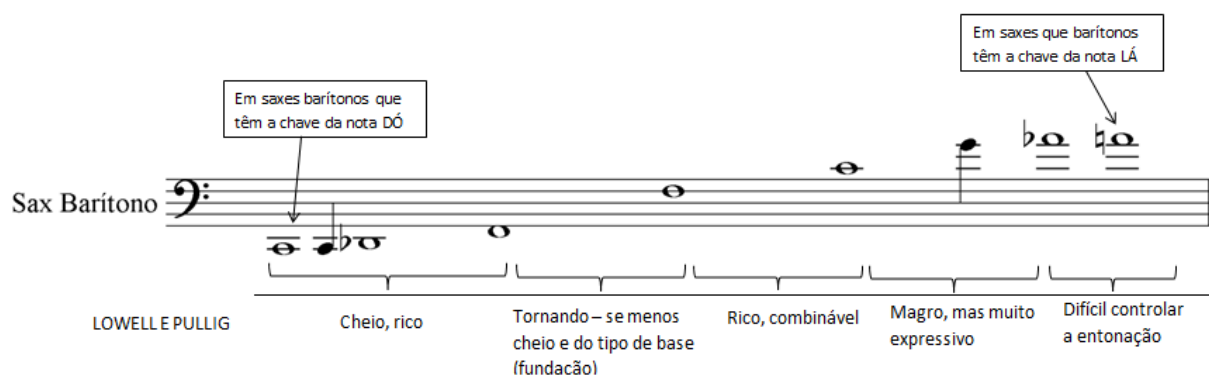
Entre todas as peças, apenas a *Coisa n°9* não tem a participação do sax barítono. Moacir gravou este instrumento nas *Coisas n°7*, *n°8* e *n°10*, peças em que

o sax barítono aparece constantemente solo, no primeiro plano, tocando a melodia. Genaldo Medeiros<sup>77</sup> é o instrumentista que gravou o sax barítono nas demais peças.

A extensão (FIGURA 13) utilizada pelo compositor vai do  $DÓ_1$  ao  $SOL_3$ . No livro de partituras consultado encontramos uma nota  $SI_{(-1)}$  escrito no c. 113 da *Coisa n°2*. No entanto, de acordo com autores como Lowell e Pullig, Guest, Nestico e Sebesky, essa nota não está dentro do alcance do instrumento.

Por ser uma nota que está inserida em um trecho em que o sax barítono está em uníssono com o trombone baixo e o contrabaixo, além do piano, que dobra a mesma melodia uma oitava acima e uma oitava abaixo dos outros três instrumentos, acreditamos que somente este  $SI_{(-1)}$  não é tocado pelo sax barítono no trecho, sendo quase imperceptível em meio aos dobramentos.

FIGURA 13 - EXTENSÃO DO SAX BARÍTONO UTILIZADA NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS)



FONTE: O autor (2016)

A nota mais aguda (EXEMPLO 18) encontrada no sax barítono aparece na *Coisa n°5*. Com a música na tonalidade de  $Mib$  menor, a melodia é dobrada por sax barítono e trombone em uníssono, mais a flauta uma oitava acima. No sax barítono uma parte desta passagem predomina o registro com um som rico e, outra parte na região expressiva. A combinação se dá com um registro do trombone de características parecidas, de som claro e melodicamente expressivo. Já para a flauta este é o registro cujas notas começam a ser mais claras.

<sup>77</sup> Genaldo Medeiros dos Santos (1919 – 2005) foi durante muitos anos músico da Orquestra Tabajara ao lado do irmão, o trompetista Geraldo Medeiros (1917 – 1978).



EXEMPLO 18 - NA *COISA* n°5 ENCONTRAMOS A NOTA MAIS AGUDA DO SAX BARÍTONO NO ÁLBUM

Nota mais aguda do sax barítono no disco

Fl  
Sx. B., Tbn.

Sx. B.: Expressivo Rico

Tpt  
Sx. A.  
Sx. T.  
Tpa.

Eb7(#9) Bb7(b9, 13) Eb7(#9) Ab7(9, 13) Ab7(#9, b13)

FONTE: O autor (2016)

Localizada na *Coisa* n°4, a nota mais grave do sax barítono também acontece em um dobramento, mas agora com trombone baixo e contrabaixo acústico em uníssono (EXEMPLO 19). Tanto para o sax barítono, quanto para o trombone baixo, esta passagem está em seus registros mais graves, com um som cheio e forte. Já para o contrabaixo está em um registro mais claro. O dobramento entre estes três instrumentos também pode ser encontrado em trechos das *Coisas* n°1, n°2 e n°5.

EXEMPLO 19 - NOTA MAIS GRAVE DO SAX BARÍTONO NO ÁLBUM, EM UM DOBRAMENTO COM TROMBONE BAIXO E CONTRABAIXO NA *COISA* n°4

Melodia

Tbn.  
Sx. B.,  
Tbn. B.,  
Cbx.

Nota mais grave do Sax Barítono no disco

FONTE: O autor (2016)

Quando está no *background* podemos encontrar o sax barítono nas três funções: rítmico, harmônico e melódico. Pequenos detalhes são encontrados ao longo das peças, como na *Coisa nº1*, em que o sax barítono (na segunda voz), junto com o trombone e o trombone baixo formam um acorde que tem a duração de apenas uma mínima (EXEMPLO 20).

EXEMPLO 20 - SAX BARÍTONO FORMANDO UM ACORDE JUNTO COM TROMBONE E TROMBONE BAIXO NA *COISA nº1*

The musical score for Example 20 is in 2/4 time. The top staff is for Tpt. and Sax. T. (Saxophone Tenor). The bottom staff is for Tbn. (Trombone) and Tbn. B. (Trombone Bass). The sax baritone part (Sax. B.) is shown in the bottom staff, playing a chord labeled Dm7. The chord is sustained for one measure. A bracket below the chord indicates it is part of the 'Background harmônico com sax barítono na segunda voz'.

FONTE: O autor (2016)

Ainda nesta peça, alguns compassos à frente, o sax tenor se junta ao sax barítono, trombone e trombone baixo em um *background* harmônico com maior duração, acompanhando a melodia dobrada por trompete, sax alto e trompa (EXEMPLO 21). Ao se referir a este tipo de *background* Guest diz que ele “é frequentemente realizado em *posição espalhada*” (GUEST, 1996b, p. 119). Interessante notar que nesta passagem apenas o primeiro acorde está em posição “cerrada” (fechada) e os demais em posição “espalhada” (aberta).

EXEMPLO 21 - SAX BARÍTONO FORMANDO *BACKGROUND* HARMÔNICO JUNTO COM SAX TENOR, TROMBONE E TROMBONE BAIXO NA *COISA nº1*

The musical score for Example 21 is in 2/4 time. The top staff is for Tpt., Sax. A., and Tpa. (Saxophone Alto and Trumpet). The bottom staff is for Sax. T. (Saxophone Tenor), Tbn. (Trombone), and Tbn. B. (Trombone Bass). The sax baritone part (Sax. B.) is shown in the bottom staff, playing a background harmonic with three chords: D7(b9), Gm7, and F7M. The first chord is labeled 'Posição "cerrada"' and the other two are labeled 'Posição "espalhada"'. A bracket below the chords indicates they are part of the 'Background harmônico'.

FONTE: O autor (2016)

A melodia das seções A da *Coisa nº6* é executada pelo dobramento entre sax alto e trompete em uníssono, sax tenor e sax barítono também em uníssono, mas uma oitava abaixo dos dois primeiros. Já as seções B tem a melodia com o sax alto solo, contrastando com a massa dos quatro instrumentos da seção A. Ao final da seção B temos duas frases que servem de impulso para a retomada do próximo A da forma.

Como não fazem parte do primeiro plano, tais frases poderiam ser classificadas como um *background* melódico ocupando o primeiro plano temporariamente. Na primeira frase temos o dobramento em uníssono do sax tenor com o sax barítono (EXEMPLO 22). Este é o único momento do álbum em que podemos ouvir este dobramento sem outros instrumentos adicionados (como no caso da melodia desta peça). Na segunda frase, trompete e sax alto são adicionados e o sax barítono retirado.

Para que o uníssono entre sax tenor e sax barítono funcione, o compositor escreve o sax barítono em um registro mais próximo aos agudos do instrumento, favorável a combinações, ocupando registros com som rico e muito expressivo.

EXEMPLO 22 - SAX BARÍTONO E SAX TENOR DOBRANDO EM UNÍSSONO UMA FRASE DO *BACKGROUND* MELÓDICO

29

Tpt, Sx. A

Sx. T

Sx. B

Frase em dobramento com o sax tenor

Continuação sem o sax barítono

FONTE: O autor (2016)

No próximo exemplo (EXEMPLO 23), retirado da *Coisa nº7*, temos o sax barítono solo, no primeiro plano, escrito por Moacir Santos no registro caracterizado

por um som rico. Neste trecho o sax barítono se encarrega da melodia que já havia sido executada pelo trompete no início da peça e se repetirá novamente com o trompete no final da mesma<sup>78</sup>. Além da mudança no timbre da melodia o *background* também é afetado. Diferente da parte em que o trompete está na melodia, com sax alto e sax barítono participando do *background*, quando o sax barítono está na melodia não temos sopros no *background*, apenas os violoncelos.

EXEMPLO 23 - SAX BARÍTONO SOLO NO PRIMEIRO PLANO DA COISA n°7, COM VIOLONCELOS NO *BACKGROUND*

Sax barítono solo no primeiro plano

Cellos no *background*

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.1.5 TROMPA

Um dos grandes responsáveis pela introdução da trompa em um grupo de *jazz* foi Claude Thornhill. *Bandleader* de uma *big band* da *swing era*, Thornhill incorporou duas trompas em sua banda<sup>79</sup>. Gil Evans, que participou do icônico álbum *The Birth of the Cool*, trabalhava como diretor musical na banda de Thornhill e, assim como Gerry Mulligan, foi um dos que passou a utilizar a trompa em seus arranjos. Apesar disso, de acordo com Salisbury (2011), a trompa já era utilizada no *jazz* antes de ser introduzida no grupo de Thornhill:

Artie Shaw empregou o trompista Jack Cave na gravação de dois álbuns de sua banda entre 1939 e 1940. No entanto, com Claude Thornhill sendo o primeiro líder a criar uma posição permanente para a trompa em uma banda de *jazz*, dita o ritmo para mais e mais *dance bands* e outros grupos começarem a utilizar trompas<sup>80</sup> (SALISBURY, 2011, p. 3, tradução nossa).

<sup>78</sup> A diferença entre esses trechos pode ser conferida no EXEMPLO 50.

<sup>79</sup> Além da trompa, a tuba foi outro instrumento utilizado por Thornhill que não era usual na formação das *Big Bands*.

<sup>80</sup> Artie Shaw, employed horn player Jack Cave to record two albums with his band between 1939 and 1940. Nonetheless, with Claude Thornhill being the first leader to create a permanent position for horn

Quanto às gravações do *Birth of the Cool*, participaram delas três trompistas diferentes: Junior Collins e Sandy Siegelsteins, nas gravações feitas em 1949 e o influente Gunther Schuller, em 1950. Schuller foi um trompista que trabalhou tanto com música erudita quanto com *jazz*, sendo o proponente do termo *Third Stream*<sup>81</sup>.

Gravada por João Gerônimo de Menezes<sup>82</sup>, no álbum *Coisas a trompa é utilizada nas Coisas n°1, n°2, n°3, n°4, n°5 e n°6*. Porém, antes do lançamento do *Coisas*, Moacir Santos já utilizava a trompa em suas produções. De acordo com Ronaldo Aguiar:

Em 1951, o diretor artístico da Rádio Nacional, Paulo Tapajós, convidou-o para fazer parte do programa *Quando os maestros se encontram*. Moacir escreveu, então, os arranjos musicais de duas músicas, "Na Baixa do Sapateiro", de Ary Barroso, e "Melodia para trompa em fá", de sua autoria, tornando-se, após a apresentação, membro efetivo do quadro de maestros da emissora (AGUIAR, 2007, p. 59).

A trompa é um instrumento transpositor em Fá, soando uma quinta justa abaixo daquilo que está escrito na partitura do músico. A trompa é capaz de emitir uma grande extensão sonora e, no álbum trabalha entre o  $Slb_1$  ao  $Fá_4$ . Na FIGURA 14 podemos observar sua extensão e algumas características de seus registros segundo os autores Adler, Lowell e Pullig.

---

*in a jazz band, he set the pace for more and more dance bands and other jazz ensembles to begin using horns.*

<sup>81</sup> O termo *Third Stream* (Terceira Corrente) foi criado para indicar um movimento que pretendia unir na mesma música elementos do *jazz*, como a improvisação, e da música de concerto, como as técnicas e os procedimentos composicionais. (cf. PINTO, 2011, p. 45-57)

<sup>82</sup> João Gerônimo de Menezes foi músico da Orquestra Sinfônica do Recife, da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, entre outros. Além disso, é pai do renomado cellista Antônio Meneses.

FIGURA 14 - EXTENSÃO DA TROMPA UTILIZADA NO ÁLBUM (ALTURA REAL DAS NOTAS)



FONTE: O autor (2016)

Neste álbum a trompa é preponderantemente utilizada como um instrumento combinado com outros. Em todas as vezes em que encontramos a trompa utilizada no primeiro plano ela estava em dobramento. Um exemplo disso está na *Coisa n°2* (EXEMPLO 24), no qual a trompa dobra a melodia da seção A em uníssono com sax tenor e trombone. Para a trompa essa passagem começa em um registro com um som rico e desce até o registro em que o som é morno, registro no qual encontramos a nota mais grave da trompa no álbum. Para o sax tenor esta passagem está em um registro preponderantemente rico, já para o trombone o som é centrado e claro.

Neste trecho podemos observar a guitarra atuando com uma divisão rítmica que poderia ser classificada como um *background* rítmico e com acordes estruturados em *Drop 2*<sup>83</sup>, de acordo com as técnicas de harmonização em bloco, geralmente aplicada aos instrumentos de sopros.

<sup>83</sup> Um acorde estruturado em *Drop 2* é formado quando, a partir da nota mais aguda de um acorde em posição fechada, "derruba-se" a segunda nota uma oitava abaixo. Assim, um acorde com abertura Dó – Mi – Sol – Si, do grave para o agudo, para estar em *Drop 2* teria a abertura Sol – Dó – Mi – Si.

EXEMPLO 24 - TRECHO DA *COISA n°2* NO QUAL ENCONTRAMOS A NOTA MAIS GRAVE DA TROMPA NO ÁLBUM, EM UM DOBRAMENTO COM SAX TENOR E TROMBONE, APOIADOS PELA GUITARRA NO 2° PLANO

The musical score for Example 24 is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves. The top staff is for Saxophone Tenor (Sx. T.), Trompa (Tpa.), and Trombone (Tbn.), with a key signature of one flat and a common time signature. The bottom staff is for Guitar (Gtr.). The top staff has a measure number '21' at the beginning. The music is divided into two sections: 'Rico' (measures 21-24) and 'Morno, combinável' (measures 25-28). The 'Rico' section features a low, sustained note on the tuba and saxophone, which is highlighted by a box labeled 'Nota mais grave da Trompa no disco'. The 'Morno, combinável' section features a more melodic line. The guitar part provides a rhythmic background in a 'Drop 2' style, with chords and single notes.

FONTE: O autor (2016)

Ainda na *Coisa n°2*, mas agora na melodia da seção B, encontramos um exemplo em que a trompa trabalha nos seus registros mais agudos. Na maior parte do tempo as notas ficam no registro que tem um som claro, mas chegam a atingir notas do registro brilhante, com um som penetrante.

Neste trecho (EXEMPLO 25), assim como no exemplo acima (EXEMPLO 24), sax tenor e trombone continuam em uníssono, mas a trompa, que também estava em uníssono com estes dois, agora fica uma oitava acima deles, em uníssono com trompete e sax alto.

EXEMPLO 25 - NA *COISA n°2* TEMOS A TROMPA ALCANÇANDO SEU REGISTRO AGUDO

The musical score for Example 25 is in 3/4 time and B-flat major. It features two staves. The top staff is for Saxophone Alto (Sx. A.), Trompa (Tpt.), and Trompa (Tpa.). The bottom staff is for Saxophone Tenor (Sx. T.) and Trombone (Tbn.). The top staff has a measure number '75' at the beginning. The music is divided into two sections: 'Claro' (measures 75-78) and 'Brilhante' (measures 79-82). The 'Claro' section features a high, sustained note on the tuba and saxophone, which is highlighted by a box labeled 'Nota mais aguda da Trompa no disco'. The 'Brilhante' section features a more melodic line. The bottom staff provides a harmonic background with chords: Cb/Bb, Bbm7(11), G7/Bb, Ebm/Bb, and Bb7M.

FONTE: O autor (2016)

Destacamos no exemplo abaixo (EXEMPLO 26) o segundo plano onde se localiza o único momento em que a trompa aparece solo: um *background* melódico da *Coisa n°3*, escrito em um registro rico, que tem duração de apenas dois compassos<sup>84</sup>.

EXEMPLO 26 - NA COISA n°3 TEMOS O ÚNICO MOMENTO EM QUE A TROMPA APARECE SOLO NO ÁLBUM E LOGO EM SEGUIDA A VEMOS UM DOBRAMENTO UMA OITAVA ABAIXO COM O TROMPETE

Tpt.

Tpa.

Momento solo da trompa no disco

Dobramento em oitava com a melodia

FONTE: O autor (2016)

Em Dias encontramos um relato do trompetista Jessé Sadoc Jr., participante da gravação do CD *Ouro Negro*, que diz que Moacir Santos tem uma tendência de “priorizar os timbres graves, mais escuros, diferente do brilhantismo das orquestras tradicionais, inserindo, por exemplo, o trompete e a trompa no naipe de saxofones, resultando numa coloração particular” (SADOC JR. *apud* DIAS, 2010, p.159).

Essa inserção da trompa entre os saxofones pode ser observada<sup>85</sup>, por exemplo, na *coda* da *Coisa n°5* (EXEMPLO 27). Enquanto a melodia é executada em oitavas por flauta, trompete, sax barítono e trombone, observamos um *background* rítmico no qual a trompa tem a segunda voz, entre sax alto e sax tenor.

<sup>84</sup> Este trecho pode ser observado no EXEMPLO 10 no qual mostramos as diferentes funções desempenhadas pela trompa.

<sup>85</sup> Nos EXEMPLO 15 e 16 também podemos observar a trompa entre os saxofones. Já nos EXEMPLO 17 e 18 temos, além da trompa, o trompete formando naipe junto com os saxofones.



EXEMPLO 27 - *BACKGROUND* RÍTMICO DA COISA n°5 QUE TEM A TROMPA INSERIDA ENTRE OS SAXOFONES

Fl.,  
Tpt.,  
Tbn., Sx. B.

77

Sx. A.  
Tpa.  
Sx. T.

Ab7<sup>(13)</sup> Db7<sup>(9)</sup> Eb7<sup>(#9)</sup>

Background rítmico com a  
trompa entre os saxofones

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.1.6 VIOLONCELO (*Cello*)

O *cello* é outro instrumento utilizado no *Coisas* que não faz parte da formação tradicional de uma *big band*. Como se sabe, este instrumento é tradicionalmente ligado à música erudita, no entanto, hoje em dia seu uso na música popular tornou-se comum. No Brasil, Jacques Morelembaum, que foi integrante da *Banda Nova* de Tom Jobim, é um dos instrumentistas que faz essa ligação entre o *cello* e a música popular.

Assim como o *cello*, outros instrumentos que historicamente são ligados à música erudita foram conquistando espaço entre a música popular. No Brasil, de acordo com Bessa, a mudança no sistema de gravação, de mecânico para elétrico, contribuiu com a entrada das cordas friccionadas na música popular:

Com o advento da gravação elétrica, em 1927, e o consequente aumento da sensibilidade do diafragma do microfone, amplia-se enormemente a gama de timbres que podiam ser gravados, incluindo as cordas, as vozes “pequenas” e instrumentos percussivos que antes não eram captados com precisão. Os singelos regionais (grupos instrumentais compostos de violão, cavaquinho, percussão e um instrumento melódico – flauta, clarinete, bandolim etc.) são, assim, substituídos por grandes orquestras (BESSA, 2005, p. 9).

Outro fator importante está ligado às rádios que, por meio de seus arranjadores (entre eles Moacir Santos) e de suas orquestras, contribuíram com essa ligação entre o instrumental “erudito” e música popular.

O surgimento e a expansão das rádios no Brasil, por sua vez, estiveram intimamente ligados à construção de uma linguagem orquestral na música brasileira, sobretudo nos anos 40 e 50. Num momento em que praticamente todas as emissoras eram dotadas de orquestras próprias, para as quais eram escritos arranjos inéditos, os orquestradores desempenharam um papel importantíssimo na construção de uma “sonoridade brasileira” (BESSA, 2005, p. 10).

Assim como na música brasileira, no *jazz* a utilização desses instrumentos era vista de forma positiva e agregava valor aos trabalhos. Segundo Salisbury, “logo parecia que todo mundo com uma banda deveria gravar um álbum com as palavras ‘com cordas’ em seu título”<sup>86</sup> (SALISBURY, 2011, p. 2, tradução nossa).

Entre os álbuns de *jazz* que contaram com cordas, Salisbury destaca: *Charlie Parker. Bird with Strings* (Tristar-1949-1952), *Wes Montgomery with Strings* (Riverside OJC 1963), *Clifford Brown-with Strings* (EmArcy, 1953), *Getz with Strings* (Verve 314 513 631-2), and *Chet Baker, with Strings* (Columbia CK 46174, 1953).

No álbum *Coisas*, o *cello* é utilizado nas *Coisas* n°7, n°9 e n°10. Nestas últimas peças do conjunto de obras (incluindo a *Coisa* n°8) existe uma grande diferença na instrumentação em relação às seis primeiras. Além de empregar o *cello*, o número de instrumentos de sopros diminui consideravelmente, contando com no máximo três sopros nestas peças (em contrapartida, nas *Coisas* n°4 e n°5 temos oito sopros participando).

Ao invés de escolher para o álbum um grupo de cordas que contasse com violinos e violas, o compositor faz uso apenas do(s) *cello*(s), uma escolha que, entre outros fatores, pode ser justificada por meio das palavras de Sebesky:

O *cello* é o mais poderoso da família das cordas. Ele projeta uma riqueza e amplitude de som que o faz capaz de sozinho carregar com sucesso uma linha de um conjunto de cordas, ao contrário dos violinos e das violas que precisam ser dobrados<sup>87</sup> (SEBESKY, 1979, p. 116, tradução nossa).

<sup>86</sup> Soon it would seem that everyone with a band must recorded an album with the words "with the strings" in its title.

<sup>87</sup> The cello is the most powerful of the string family. It projects a richness and breadth of tone which makes it capable of successfully carrying a string ensemble line all alone, unlike the violins and violas which must be double.

No *Coisas* o número de *cellos* varia de um a três, de acordo com a peça. A extensão utilizada por Moacir Santos vai do  $\text{DÓ}_1$  (corda solta mais grave) ao  $\text{SOL}_3$  e, de acordo com a tabela de Sebesky, ocupa os registros grave e médio do instrumento, não chegando ao agudo.



FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa n°9* temos a passagem na qual é encontrada a nota mais aguda do *cello* no álbum (EXEMPLO 28). Esta passagem é também a única em que o *cello* aparece com a melodia em primeiro plano. Ao invés de escrever este trecho para a região aguda do *cello*, o compositor prefere a região média, deixando a melodia mais encorpada. Para adicionar mais clareza à melodia deste trecho, o *cello* é dobrado pelo trompete (com surdina) uma oitava acima.

EXEMPLO 28 - TRECHO DA *COISA n°9* NO QUAL ENCONTRAMOS O *CELLO* NO 1° PLANO E SUA NOTA MAIS AGUDA NO ÁLBUM

Nota mais aguda do Cello no disco

FONTE: O autor (2016)

No álbum o *cello* é utilizado principalmente na função de *background* harmônico. Tocar notas longas utilizando o arco dá a possibilidade de sustentar acordes por compassos inteiros para o naipe deste instrumento, reforçando a harmonia executada pelos instrumentos de função harmônica. No trecho abaixo

(EXEMPLO 29), extraído da *Coisa n°10*, é possível notar que os *cellos* entram como se fossem iniciar um *background* rítmico, mas logo em seguida passam a sustentar os acordes.

EXEMPLO 29 - CELLOS SENDO UTILIZADOS NO *BACKGROUND* HARMÔNICO NA *COISA n°10*

25

Sx. B.

Cellos 1, 2 e 3

Background rítmico

Background harmônico

D7<sup>(9)</sup> G7<sup>(13)</sup> Gm7 C7<sup>(9)</sup>

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa n°7* podemos observar que os dois *cellos* e os saxofones trabalham em conjunto na formação dos acordes (EXEMPLO 30). Mesmo que não estejam articulando todas as notas juntas<sup>88</sup> com os saxes, os *cellos* atacam nos momentos de mudança de acorde, atuando sempre com as vozes mais graves.

EXEMPLO 30 - CELLOS E SAXOFONES EXECUTANDO ACORDES NA *COISA n°7*

1

Tpt.

Sx. A.  
Sx. B.

Vcl. 1  
Vcl. 2

Cbx.

Acordes formados por cellos e saxes

Contrabaixo dobrando com cello 2

FONTE: O autor (2016)

<sup>88</sup> No livro *Cancioneiro Moacir Santos – Coisas*, utilizado como base para esta pesquisa, a grafia deste trecho mostra os *cellos* articulando todas as notas junto com os saxes, no entanto, a audição deste trecho nos faz acreditar que nem todas as notas são articuladas juntas.

#### 4.2.2 SEÇÃO RÍTMICA (*Cozinha*)

A “seção rítmico-harmônica”, conforme Guest, é aquela que recebe dos músicos “o apelido carinhoso de ‘cozinha’, local notório dos ingredientes bem dosados” (GUEST, 1996, p. 69).

Ao comentar sobre os instrumentos desta seção, Sebesky mostra a importância do indivíduo por traz do instrumento, neste caso o contrabaixo:

Eu quase nunca escrevo uma linha tão intrincada porque um baixista inventivo irá criar uma linha de baixo melhor do que eu jamais poderia escrever. Eu costumo indicar as cifras dos acordes e deixar com que o baixista por meio de sua musicalidade e julgamento improvise uma linha de acordo (SEBESKY, 1979, p. 167, tradução nossa).

Como indicado por Sebesky, em diversas situações os instrumentistas da cozinha recebem suas partes com as cifras dos acordes e uma indicação generalizada do estilo musical que será executado (samba, baião, frevo etc.). Uma vez que a formação, a musicalidade, a habilidade, não é a mesma entre todos os instrumentistas, a escolha daqueles que irão compor um grupo musical, especialmente os da cozinha, acaba tendo grande influência no resultado da peça, principalmente por meio da maneira como os músicos tocarão a levada.

França ao definir o termo “levada” também reforça a individualidade do instrumentista: “uma espécie de ostinato rítmico e também harmônico, pois descreve as mudanças harmônicas, permitindo (e demandando) um certo grau de improvisação do executante” (FRANÇA, 2007, p. 34).

Guest ressalta a importância da levada para um grupo musical:

A base ou centro do som do conjunto ou da orquestra é o que os músicos chamam de ‘levada’, onde se mesclam os instrumentos de percussão (inclusive a bateria), por um lado e os instrumentos harmônicos (teclados, violões, guitarras, vibrafone, contrabaixo, etc.) por outro, formando a seção rítmico-harmônica (GUEST, 1996, p. 69).

Em sua pesquisa França mostra que as levadas utilizadas por Moacir Santos muitas vezes não se encaixam nos padrões rítmicos dos estilos conhecidos pelos músicos. Mesmo existindo a liberdade para os músicos da cozinha, em muitos momentos Moacir Santos prefere escrever as levadas. Ainda assim, para passar

suas levadas aos músicos ele também fazia uso da transmissão oral ou da demonstração nos instrumentos<sup>89</sup>.

Apesar de as partituras originais das *Coisas* terem se perdido, sabe-se, através de outras partituras de composições de Moacir Santos e de depoimentos dos músicos que gravaram o álbum em questão, que Santos compõe para cada instrumento da seção rítmica, muitas vezes usando ritmos originais, criados especificamente para cada composição (FRANÇA, 2007, p. 13).

A valoração da cozinha em um grupo musical aumenta quando nos deparamos com um cenário em que se permite uma colaboração para a obra por meio da interação entre os músicos, onde um ambiente de experimentações é criado, buscando uma espécie de coautoria entre instrumentistas e compositor, um espaço para uma criação coletiva.

Aqui é possível fazer uma aproximação entre música e teatro. No teatro o método artístico de criação coletiva já foi explorado e neste método o espetáculo acaba sendo elaborado pelo grupo envolvido em seu desenvolvimento. De acordo com Patrice Pavis “o texto foi fixado após as improvisações durante os ensaios, com cada participante propondo modificações” (PAVIS, 1999, p.79). Neste contexto a figura do compositor se aproxima a do dramaturgo ou encenador, uma vez que “Em determinado momento, no trabalho de equipe, a necessidade de coordenação dos elementos se faz sentir” (PAVIS, 1999, p.79), sendo então necessário o trabalho de tal figura. Ainda assim, a capacidade individual e a interação entre os integrantes do grupo serão determinantes para o resultado final.

Em França encontramos uma fala retirada do livro *The art of small combo jazz playing, composing and arranging*, de Horace Silver, que aponta para essa interatividade entre os músicos:

Os membros da seção rítmica devem constantemente ouvir o que está acontecendo à sua volta. Eles devem ouvir a banda como um todo e misturar-se. Eles não devem nunca se deixar levar por sua própria execução a ponto de se esquecerem que são parte de um time (SILVER, S/D, p. 14 apud FRANÇA, 2007, p. 38).

Mesmo sabendo que a capacidade individual dos músicos é um fator que influi diretamente no resultado das peças, principalmente por meio de suas interações, interpretações e improvisações, seja nas levadas ou em um solo,

<sup>89</sup> França entrevistou Elias Ferreira, o percussionista que gravou o *Coisas*, citando que o mesmo “não lia partitura” (FRANÇA, 2007, p. 133).

optamos por apresentar nesta pesquisa trechos em que as escolhas musicais partiram, aparentemente, da concepção do compositor. Assim, nos exemplos abaixo demonstraremos como os instrumentos da cozinha foram utilizados fora do terceiro plano, ou seja, em uma função diferente da levada, uma vez que esse assunto já foi desenvolvido por França em sua pesquisa.

Ressaltando, na cozinha do álbum *Coisas* temos os seguintes músicos e seus respectivos instrumentos: Chaim Lewak – piano e órgão; Geraldo Vespar – violão e guitarra; Gabriel Bezerra – contrabaixo; Claudio das Neves – vibrafone e percussão; Wilson das Neves – bateria; Elias Ferreira – percussão. Entre esses instrumentos o compositor separa trechos de improviso para três deles: piano nas *Coisas n°6, n°7 e n°10*; guitarra na *Coisa n°8*; bateria na *Coisa n°6*.

Na *Coisa n°2*, entre todas as seções A, encontramos uma sem nenhum sopro, mas que conta com todos os instrumentos da cozinha desta peça (EXEMPLO 31). A melodia fica a cargo do vibrafone em uníssono com a primeira voz do piano que, além de tocar a melodia, executa os acordes. Esses acordes se relacionam com aqueles que são executados pela guitarra e com a própria melodia em uma escrita em bloco, muito utilizada nos instrumentos de sopros e aqui empregada nestes instrumentos.

EXEMPLO 31 - INSTRUMENTOS DA SEÇÃO RÍTMICA ATUANDO FORA DO 3° PLANO NA *COISA n°2*

The musical score for Example 31 is written in 3/4 time and consists of three staves. The top staff is for the Vibrafone (Vib.), starting at measure 39, and features a melodic line. The middle staff is for the Guitarra (Gtr.), playing a block of chords. The bottom staff is for the Piano (Pno.), also playing a block of chords. An annotation 'Notas do dobramento da melodia com vibrafone' points to the right-hand part of the piano accompaniment, indicating that the piano is playing the melody in octaves with the vibrafone.

FONTE: O autor (2016)

No áudio do trecho selecionado acima (EXEMPLO 31) o contrabaixo continua no terceiro plano. No entanto, ainda nesta peça, encontramos o contrabaixo participando do primeiro plano, dobrando a melodia em uníssono com o sax barítono e trombone baixo<sup>90</sup>.

Na *Coisa n°3* temos um trecho em que três instrumentos da cozinha desempenham uma função diferente da levada (EXEMPLO 32): o contrabaixo está em uníssono como sax barítono, articulando junto com os instrumentos de sopros; o vibrafone executando um *background* classificado como melódico por ser construído por “semelhança” com a melodia. (Almada, 2000, p. 271); a guitarra aparece reforçando os acordes localizados nos sopros ao final de cada frase.

A maneira como a parte da guitarra foi escrita mostra este instrumento com uma função de *background* harmônico, marcando o final da frase, atuando no segundo plano (ao invés de executar uma levada no terceiro).

---

<sup>90</sup> Cf. EXEMPLO 45



EXEMPLO 32 - INSTRUMENTOS DA SEÇÃO RÍTMICA ATUANDO FORA DO 3º PLANO NA COISA  
nº3

Contrabaixo inserido no grupo dos sopros

Background melódico

Guitarra marca o final das frases e reforça os acordes gerados nos blocos

FONTE: O autor (2016)

Nestico alerta sobre o *background* sendo constantemente escrito para os metais. Ele diz que “às vezes é melhor ‘sentir’ o padrão dos acordes de dentro da seção rítmica, evitando conscientemente uma saturação com os metais”<sup>91</sup> (NESTICO, 1993, p. 212, tradução nossa). Na FIGURA 16 temos o exemplo deste recurso retirado do livro de Nestico.

<sup>91</sup> Sometimes it is better to “feel” the chordal pattern from within the rhythm section, consciously avoiding a saturation with the horns.

FIGURA 16 - EXEMPLO COM O *BACKGROUND* ESCRITO PARA OS INSTRUMENTOS DA COZINHA

MEDIUM JAZZ FEEL  $\text{♩} = 144$

SXS  
ALTO SX, TREPT & FLUGEL  
TENOR SX, TREPT & FLUGEL

BRASS

RHYTHM  
F E7(9) Eb13(b9) D9 G7 Ab7 G7 C7 F Ab7 D9 Eb13 D9 D7

DRUMS  
1 2 3 4 5 6

FONTE: NESTICO (1993, P. 212)

Na *Coisa n°5*, no primeiro plano temos a flauta solo. Interessante notar neste trecho um exemplo daquilo que foi dito por Sebesky. Em grande parte desta peça o *background* está em dobramento entre os metais e a guitarra<sup>92</sup>. Para deixar o trecho do solo da flauta mais leve, o compositor prefere não utilizar os metais e permanecer apenas com a guitarra (EXEMPLO 33).

EXEMPLO 33 - *BACKGROUND* APENAS NA GUITARRA, EVITANDO A SATURAÇÃO DOS METAIS DURANTE O SOLO DA FLAUTA NA *COISA n°5*

42

Fl.

Gtr.

Background na guitarra ao invés dos metais

FONTE: O autor (2016)

<sup>92</sup> Cf. EXEMPLO 38.

### 4.2.3 ALGUNS DOBRAMENTOS RECORRENTES

Ao “escrever” uma nota, ou uma frase, para um dobramento entre dois ou mais instrumentos, o músico deve escolher o meio para apresentar tais alturas aos ouvintes. Suas escolhas passam por timbres e registros que serão combinados. Algumas dessas combinações podem tornar-se expressivas dentro da totalidade da obra, sendo mais exploradas do que outras e apresentando-se como um elemento gerador de unidade.

Entre os dobramentos do *Coisas*, ou seja, relação de uníssono ou oitava(s) entre os instrumentos do álbum, podemos citar três pares de instrumentos que têm forte ligação: sax alto e trompete; trompa e trombone; sax barítono e trombone baixo. Cada um desses pares é representante de uma das áreas de timbres (grave, médio e agudo) encontradas na tabela da FIGURA 1.

Uma vez escolhidos estes dobramentos, a tarefa passa a ser seu emprego dentro da obra. Seu uso constante em determinada função poderia refletir um exagerado grau de unidade e, como visto, se transformaria em algo monótono. A seguir traremos alguns exemplos de como Moacir Santos evita tal monotonia, variando o emprego desses pares de instrumentos em diferentes funções e combinações com o resto da instrumentação.

#### 4.2.3.1 O DOBRAMENTO ENTRE TROMPETE E SAX ALTO

A dupla sax alto e trompete é tão significativa no álbum que, entre os instrumentos de sopros, são os únicos presentes em todas as peças, tanto que na *Coisa nº9* temos somente estes dois instrumentos de sopros. Nestico, ao escrever sobre as qualidades do trompete, também fala desta combinação: “Em combinação com outros instrumentos, ele é igualmente efetivo tocando em uníssono com um **sax alto** ou uma guitarra elétrica, ou em oitavas com trombone ou sax tenor”<sup>93</sup> (NESTICO, 1993, p. 66, grifo e tradução nossa).

<sup>93</sup> *In combinations with other instruments, it is equally effective playing in unison with an alto sax or electric guitar, or in octaves with trombone or tenor sax.*

O timbre da união entre esses instrumentos é apresentado já na primeira frase melódica do conjunto de peças, em uníssono no primeiro plano da introdução da *Coisa n°1* (EXEMPLO 34). Enquanto que para o sax alto esta passagem está em sua região caracterizada pelo brilho, para o trompete ela acontece em uma região clara e muito confortável.

Outro ponto que nos chama a atenção nesta introdução é o dobramento em oitavas entre sax barítono e trombone baixo (com o reforço do contrabaixo) no *background*. Interessante notar como o compositor alterna as oitavas entre esses instrumentos graves. Primeiro o trombone baixo soa uma oitava abaixo dos outros dois, depois é o contrabaixo quem fica uma oitava abaixo, em seguida os três estão em uníssono e, por último, o sax barítono está uma oitava acima dos demais.

EXEMPLO 34 - JÁ NO INÍCIO DA *COISA n°1* TEMOS O DOBRAMENTO ENTRE SAX ALTO E TROMPETE. ABAIXO TEMOS A ALTERNÂNCIA DE OITAVAS ENTRE SAX BARÍTONO, TROMBONE BAIXO E CONTRABAIXO

Uníssonos com o sax alto na região de brilho e o trompete na região clara e confortável

No dobramento entre estes três instrumentos ocorrem alterações na posição de oitava entre eles.

FONTE: O autor (2016)

Além do trecho mostrado no exemplo EXEMPLO 34, o timbre trompete/sax alto é encontrado sem dobra com outros instrumentos por mais três vezes no álbum. Na *Coisa n°10* a utilização é praticamente igual à exposta no exemplo acima: em uníssonos no primeiro plano no tema da seção B.

Segundo Moacir Santos, como consta no encarte do álbum *Ouro Negro*, a *Coisa n°3* foi inspirada na sirene de uma ambulância que Santos ouviu em um filme francês. Ao analisar esta peça, Gomes percebe que Santos buscou fazer uma analogia ao “efeito *Doppler*”, encontrando ligações tanto na melodia quanto nos

blocos de acordes que a acompanham (cf. GOMES, 2008, p. 66). O compositor criou essa representação por meio de algumas estruturas que são deslocadas em intervalos de semitom descendente, dando a impressão de que o objeto se encontrava em um ponto e lentamente foi se afastando dele.

No trecho do EXEMPLO 35, assim como em toda a melodia da seção A da *Coisa nº3*, é necessário apontar que, apesar de esta melodia ser escrita em bloco, existe uma independência entre a melodia e o bloco formado pelos outros quatro instrumentos<sup>94</sup>. Faz-se necessário separar os planos, mesmo que tocados simultaneamente, para compreendermos o tratamento dado pelo compositor.

Na *Coisa nº3* o dobramento entre trompete e sax alto acontece nas mesmas regiões vistas no EXEMPLO 34, no entanto, agora temos um *background* formado por sax tenor, sax barítono, trompa e contrabaixo executando a mesma rítmica do sax alto/trompete. A melodia do próximo exemplo é sustentada harmonicamente por blocos formados, em sua maioria, por três vozes<sup>95</sup>, sendo que os quatro últimos caminham em paralelismo cromático descendente. Podemos entender essa escrita como um *background* rítmico que, articulado junto com a melodia, apoia todas as suas notas.

EXEMPLO 35 - NA *COISA nº3* TEMOS UM DOBRAMENTO ENTRE SAX ALTO E TROMPETE NA MELODIA E OS BLOCOS DE ACORDES LOGO ABAIXO

Tpt., Sax. A. → Melodia

Tpa.  
Sax. T.  
Sax. B., Cbx. → Blocos de acordes que sustentam a melodia harmonicamente

FONTE: O autor (2016)

Outro exemplo da maneira como Moacir Santos trabalhou a relação entre trompete e sax alto está na *Coisa nº4*. O tema B (EXEMPLO 36) desta peça se

<sup>94</sup> A melodia completa da seção A é apresentada no EXEMPLO 32.

<sup>95</sup> Como sax barítono e contrabaixo não estão em uníssono no primeiro bloco ele acaba sendo formado por quatro vozes, diferente dos demais.

desenvolve por meio de pergunta e resposta entre trompete e sax alto, terminando com o dobramento entre eles.

Enquanto o sax alto trabalha no limite de uma região de som claro, próxima à região de brilho, o trompete se movimenta de uma região de som rico para uma região de brilho. Um importante fator neste trecho é a surdina que o trompete utiliza. Como visto anteriormente, ela altera o timbre do instrumento e, consequentemente, modificará o timbre do dobramento com o sax alto.

EXEMPLO 36 - NA COISA nº4 TEMOS UM DIÁLOGO ENTRE TROMPETE E SAX ALTO TERMINANDO EM DOBRAMENTO DE OITAVA

The musical score for Example 36 is written for Trompete (Tpt.) and Sax Alto (Sx. A.) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat major). The Trompete part is marked '(c/ surdina)'. The Sax Alto part features triplet patterns. The score ends with an octave doubling (dobramento em oitava) indicated by a box and an arrow pointing to the text 'Dobramento em oitava'.

FONTE: O autor (2016)

Os exemplos apresentados até aqui mostram esse timbre sempre no primeiro plano. Ainda neste plano este timbre aparece inserido em blocos com mais instrumentos. Já no segundo plano não encontramos o dobramento sax alto e trompete atuando sozinho. Mesmo que geralmente continuem em uníssono (ou em oitava), eles sempre são parte de um bloco com mais instrumentos.

Entre os três tipos de *background*, o dobramento trompete e sax alto pode ser encontrado em dois deles: rítmico e melódico. No próximo exemplo (EXEMPLO 37) o bloco é formado por trompete, sax alto, sax tenor, trompa e trombone. Este é o

tipo de *background* que Guest chama de contracanto com melodia ativa, dizendo que ele “é criado para funcionar com a melodia principal, em articulação rítmica complementar e em contraste com esta melodia. Complementar por ser articulado em momentos de relativa estabilidade da melodia principal” (GUEST, 1996b, p. 119).

EXEMPLO 37 - NA COISA n°1, SAX ALTO E TROMPETE DOBRAM A PRIMEIRA VOZ DO BLOCO QUE É ARTICULADO NO MOMENTO DE “ESTABILIDADE DA MELODIA PRINCIPAL”

The musical score for Example 37 is in 2/4 time with a key signature of one flat. It features two staves. The upper staff is for Tpt., Sx. A., Tpa., Sx. T., and Tbn. The lower staff is for Sx. B., Tbn. B. The score is divided into two measures. The first measure contains a Dm7 chord and a melody in the bass clef. The second measure contains an Am7 chord and a background melody in the treble clef. An arrow points from the text 'Background com trompete e sax alto em uníssono' to the background melody, and another arrow points from the text 'Melodia' to the melody in the first measure.

FONTE: O autor (2016)

Uma exceção à relação de uníssono ou oitava que predomina entre trompete e sax alto é encontrada na *Coisa n° 5* (EXEMPLO 38). Nesta peça estes instrumentos têm vozes diferentes no bloco do *background*. Ainda neste *background* podemos notar que guitarra deixa de ser um instrumento do terceiro plano e passa a atuar no segundo, em dobramento com outros instrumentos de sopros.



EXEMPLO 38 - TROMPETE E SAX ALTO COM VOZES DIFERENTES NO BLOCO E GUITARRA DOBRANDO OS SOPROS NO 2º PLANO DA *COISA n°5*

*Background com abertura de voz entre trompete e sax alto*

*Guitarra dobrando as vozes dos sopros no background*

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.3.2 O DOBRAMENTO ENTRE TROMPA E TROMBONE

Este dobramento é empregado de diversas formas no álbum, sendo possível encontrá-lo “sozinho” em três das quatro funções localizadas nos 1º e 2º planos (não o encontramos somente na função *background* rítmico).

Na *Coisa n°1* o uso do dobramento entre trompa e trombone está na melodia da seção B, dialogando com o dobramento entre sax barítono e trombone baixo que, como será visto adiante, também muito utilizado nas *Coisas*. Nesta passagem (EXEMPLO 39) a trompa está em um registro que tem um som caracteristicamente rico e com brilho, já o trombone tem um som claro e melodicamente expressivo.

EXEMPLO 39 - NA COISA n°1 TEMOS UM DIÁLOGO ENTRE ESSES DOIS DOBRAMENTOS QUE SÃO RECORRENTES NAS COISAS

42

Tpa.,  
Tbn.

Gm7

F7M

Sx. B.,  
Tbn. B.

Sax barítono/Trombone baixo no *background*

FONTE: O autor (2016)

O dobramento trompa/trombone é utilizado com mais frequência na função de *background* melódico, sendo encontrado em três momentos do álbum. No próximo exemplo (EXEMPLO 40), retirado da *Coisa n°6*, em outra passagem em que interagem trompa/trombone e sax barítono/trombone baixo, podemos observar o *background* “subindo” para o primeiro plano.

Com o final do tema o primeiro plano fica livre para ser ocupado pelo *background*. Neste espaço temos uma frase executada no registro expressivo da trompa e do trombone, imediatamente repetida (uma oitava abaixo) por sax barítono no registro rico e trombone baixo no registro com um som sólido.

EXEMPLO 40 - NA *COISA n°6*, TROMPA E TROMBONE ESTÃO EM UNÍSSONO NO *BACKGROUND* QUE ESTÁ OCUPANDO O 1º PLANO TEMPORARIAMENTE

Final do tema

9

Tpt.,  
Sx. A.

Sx. T.,  
Sx. B.

Fm6 E7(b9) Am E7(b9) Am E7(b9)

Tpa.,  
Tbn.

Sx. B.,  
Tbn. B.

Background ocupando o 1º plano

FONTE: O autor (2016)

O registro e o modo como o dobramento entre trompa e trombone foi empregado acima (EXEMPLO 40) também acontece na *Coisa n°2* (EXEMPLO 41). No espaço entre o final da melodia do tema e seu recomeço, trompa/trombone executam um *background* melódico que, neste espaço de tempo, ocupa o 1º plano. Sobre este trecho Dias comenta: “Note-se uma pequena citação a um conhecido cromatismo da *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin, tocada pela trompa e pelo trombone”. (DIAS, 2010, p. 205).

EXEMPLO 41 - NA COISA n°2, TROMPA E TROMBONE ESTÃO EM UNÍSSONO NO BACKGROUND QUE É UMA CITAÇÃO DE RHAPSODY IN BLUE

The image shows a musical score for two instruments: Flute (Fl.) and Trombone (Tbn.). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The score starts at measure 128. The Flute part is written in the treble clef, and the Trombone part is written in the bass clef. Both parts are in unison. The melody is a simple, rhythmic line. The background is a continuous, rhythmic pattern. An arrow points from the word 'Melodia' to the melody line, and another arrow points from the text 'Background ocupando o 1° plano' to the background line.

FONTE: O autor (2016)

Outra maneira encontrada por Moacir Santos para empregar este timbre em um *background* melódico está na *Coisa n°5* (EXEMPLO 42). Nesta peça, ao invés de utilizar os dois instrumentos em uníssono e em um espaço não ocupado pela melodia, o compositor os escreve em dobramento de oitava, como um contracanto que soa no mesmo espaço de tempo da melodia. Esta distância de oitava combina o registro rico, mais expressivo da trompa, com o registro de som centrado do trombone.

Ao analisar este contracanto, Dias o chama de “melorrítmico”, uma vez que além de sua característica melódica este contracanto carrega um forte caráter rítmico que “ênfatiza a polirritmia” devido à sua construção binária frente a outros elementos ternários da peça.

EXEMPLO 42 - NA COISA n°5, TROMPA E TROMBONE ESTÃO EM DOBRAMENTO DE OITAVA NO BACKGROUND

The musical score for Example 42 is written in 8/8 time. It features three staves: Melodia (Melody), Tpa. Tbn. (Trumpet and Trombone), and Sx. B. Tbn. B., Cbx. (Saxophone, Trombone, Bass, and Contrabass). The Melodia staff starts at measure 10 and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Tpa. Tbn. staff contains a melodic background line with eighth notes, labeled 'Background melódico com subdivisão métrica binária'. The Sx. B. Tbn. B., Cbx. staff contains a rhythmic background line with eighth notes, labeled 'Background rítmico com subdivisão métrica ternária'.

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa n°4* podemos observar estes instrumentos atuando na função de *background* harmônico. Em três trechos encontramos este tipo de *background* nesta peça, sendo que trompa e trombone estão presentes em todos. Em dois destes trechos trompa e trombone dividem o *background* com outros instrumentos e, apenas nos últimos quatro compassos temos um *background* harmônico executado somente por trompa e trombone (EXEMPLO 43).

Neste trecho, o compositor prefere utilizar uma abertura de vozes. Para este *background* foi escolhida a parte grave do registro expressivo destes instrumentos.

EXEMPLO 43 - TRECHO DA COISA n°4, NO QUAL TROMPA E TROMBONE ARTICULAM JUNTOS, MAS COM ABERTURA DE VOZES

The musical score for Example 43 is written in 4/4 time. It features three staves: Melodia (Melody), Tpa. Tbn. (Trumpet and Trombone), and Sx. B. Tbn. B., Cbx. (Saxophone, Trombone, Bass, and Contrabass). The Melodia staff starts at measure 71 and contains a melodic line with eighth notes. The Tpa. Tbn. staff contains a melodic background line with eighth notes, labeled 'Background harmônico com abertura de voz entre Trompa e Trombone'. The Sx. B. Tbn. B., Cbx. staff contains a rhythmic background line with eighth notes.

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.3.3 O DOBRAMENTO ENTRE SAX BARÍTONO E TROMBONE BAIXO

Outro timbre muito presente no álbum é formado pelo dobramento entre sax barítono e trombone baixo. Assim como os dobramentos citados acima (trompete e sax alto; trompa e trombone), também encontramos sax barítono/ trombone baixo no primeiro e segundo planos, sozinhos ou participando de blocos com outros instrumentos.

Apesar de ser recorrente nos blocos quando empregado no primeiro plano, a única vez em que este dobramento aparece sozinho neste plano é na *Coisa nº1*, em que é responsável pelo tema das seções A e B. Acima, no EXEMPLO 37, mostramos esse timbre em um membro de frase<sup>96</sup> da seção A e o *background* que o acompanha.

Abaixo (EXEMPLO 44) mostraremos esse timbre em um membro de frase da seção B da *Coisa nº1*, junto de seu *background*. A tessitura deste trecho para sax barítono e trombone baixo atinge dois registros com características diferentes. No sax barítono vai do registro com um som cheio até o registro rico, enquanto que no trombone baixo vai do registro de som pesado ao com som muito poderoso.

No último bloco do *background* trompa e sax tenor estão em uníssono, deixando o bloco com três vozes ao invés de quatro como nos anteriores.

---

<sup>96</sup> França (2007, p. 75) traz a análise fraseológica desta peça.

EXEMPLO 44 - NA *COISA n°1*, SAX BARÍTONO E TROMBONE BAIXO ESTÃO EM UNÍSSONO NO 1º PLANO, ACOMPANHADOS POR UM *BACKGROUND* RÍTMICO

The musical score for Example 44 is written in 2/4 time. The top staff, labeled 'Tpt., Sx. A.', 'Tpa.', 'Sx. T.', and 'Tbn.', contains a melodic line starting at measure 16. The bottom staff, labeled 'Sx. B., Tbn. B.', contains a rhythmic accompaniment. An upward arrow labeled 'Background rítmico' points to the top staff, and a downward arrow labeled 'Melodia' points to the bottom staff. A box highlights the unison melody in the top staff, with an upward arrow labeled 'Trompa e sax tenor em unísono' pointing to it. Chords 'Gm7' and 'F7M' are indicated below the bottom staff.

FONTE: O autor (2016)

No EXEMPLO 45, sax barítono e trombone baixo estão inseridos em uma função geralmente desempenhada pela seção rítmica, no terceiro plano. Com o contrabaixo neste dobramento, podemos observar os três instrumentos em uníssonos, em um acompanhamento que acontece na *Coisa n°4*.

EXEMPLO 45 - O DOBRAMENTO ENTRE SAX BARÍTONO E TROMBONE BAIXO SE JUNTA AO CONTRABAIXO NA LEVADA DA *COISA n°4*

The musical score for Example 45 is written in 4/4 time. The top staff, labeled 'Tbn.', contains a melodic line. The bottom staff, labeled 'Sx. B., Tbn. B., Cbx.', contains a rhythmic accompaniment. An upward arrow labeled 'Melodia' points to the top staff, and a downward arrow labeled 'Levada' points to the bottom staff. A box highlights the unison melody in the top staff, with an upward arrow labeled 'Trompa e sax tenor em unísono' pointing to it. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it.

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa n°2* (EXEMPLO 46) também encontramos o uníssonos entre sax barítono e trombone baixo, somado ao contrabaixo. No entanto, agora este trio está no primeiro plano, sendo este o único momento desta peça em que o contrabaixo

abandona a levada. Esta melodia não recebe acompanhamento harmônico e, para aumentar a tessitura da melodia deste trecho, o piano é escrito em duas vozes, posicionado a uma e duas oitavas acima do uníssono entre os três instrumentos citados acima.

Nesta passagem, o registro com som cheio do sax barítono e trombone baixo se mistura ao registro luminoso do contrabaixo e ao registro do piano que vai do escuro e rico ao mais luminoso e combinável.

EXEMPLO 46 - NA COISA *n*º2, O UNÍSSONO ENTRE SAX BARÍTONO, TROMBONE BAIXO E CONTRABAIXO AGORA ESTÁ NO 1º PLANO, DOBRADO EM OITAVAS PELO PIANO

The musical score for Example 46 is presented in two systems. The top system features three staves labeled 'Sx. B.', 'Tbn. B.', and 'Cb.' (Sax Baritone, Trombone, and Contrabass) with a measure number of 107. These three staves contain identical notation, representing a unison melody. The bottom system features a grand staff labeled 'Pno.' (Piano) with treble and bass clefs. The piano part is written in two voices, with the melody appearing in both the treble and bass staves, effectively doubling the unison melody from the instruments above in two octaves. A bracket below the piano staves is labeled 'Melodia no piano: uma e duas oitavas acima dos demais'.

FONTE: O autor (2016)

#### 4.2.4 VARIEDADE INSTRUMENTAL EM TRECHOS QUE SE REPETEM NA FORMA

Após apresentar algumas das escolhas de Moacir Santos em relação à utilização de alguns instrumentos, tanto solo quanto em dobramentos, agora nos voltamos para o emprego da orquestração como um fator que colabora com a variedade entre as seções das peças. Ao fazer uso de um planejamento formal que reapresenta algumas seções dentro da mesma peça, seções essas com uma estrutura semelhante em aspectos melódicos e rítmicos, a orquestração acaba sendo um elemento capaz de gerar novo interesse nas repetições que se apresentam.



Entre as peças de Moacir Santos, França e Dias escolheram a *Coisa n°2* para analisar, entre outros aspectos, a instrumentação. A orquestração desta *Coisa* é um importante componente na renovação do interesse do ouvinte, já que se trata de “uma composição que é basicamente uma alternância de partes A e B instrumentadas de diversas formas, encadeando trechos de maior ou menor densidade”. (FRANÇA, 2007, p. 120). Mesmo sendo uma peça relevante sob o ponto de vista da orquestração, devido às duas análises já existentes, a de França (2007, p. 120) e a de Dias (2010, p.185), nos dedicaremos à outras peças do álbum.

Após a entrada dos sopros na *Coisa n°3* a melodia fica a cargo do uníssono entre trompete e sax alto (EXEMPLO 47). Esse dobramento será responsável pela melodia, tanto no primeiro quanto no segundo A da peça. Na terceira e última vez que esta seção aparece temos a introdução da flauta como elemento responsável pela variedade do timbre desta seção A' em relação às outras.

EXEMPLO 47 - FLAUTA ADICIONADA UMA OITAVA ACIMA DO TROMPETE E SAX ALTO NA *COISA n°3*

A) Tpt., Sx.A. 29

Tpa.  
Sx. T.  
Sx. B., Cbx.

B) Fl. 60

Tpt., Sx.A.  
Tpa.  
Sx. T.  
Sx. B., Cbx.

FONTE: O autor (2016)

Um uso análogo da flauta é encontrado na *Coisa n°4*. Nesta peça a melodia é inicialmente apresentada no trombone e em sua repetição aparece o dobramento com a flauta uma oitava acima (EXEMPLO 48). No áudio do disco é possível perceber que a interpretação do trombonista muda nos dois trechos selecionados. Enquanto solo, o trombone tem um som aberto, com uso de pequenos glissandos

para atingir algumas notas. Já com a flauta adicionada, para que o dobramento funcione, o som do trombone é mais contido e o uso dos glissandos desaparece, colaborando com a combinação entre os instrumentos.

Além da flauta, outro elemento inserido no segundo trecho que colabora com a variedade entre essas seções é um *background* rítmico formado por sax alto, trompa e sax tenor.

EXEMPLO 48 - ALÉM DA FLAUTA, ADICIONADA UMA OITAVA ACIMA DO TROMBONE, O *BACKGROUND* RÍTMICO É OUTRO ELEMENTO QUE TRAZ VARIEDADE AO TRECHO DA COISA *nº4*

The image displays two musical staves, labeled A and B, representing different instrumental arrangements of a piece. Both staves are in 4/4 time and key of B-flat major. Staff A includes parts for Tbn. (Trombone), Sax. A. (Saxophone Alto), Sax. T. (Saxophone Tenor), Tpa. (Trumpet), Sax. B. (Saxophone Baritone), Tbn. B. (Trombone Baritone), and Cbx. (Cello/Double Bass). Staff B includes the same instruments as Staff A, plus a Fl. (Flute) part. A large downward arrow points from Staff A to Staff B, indicating a transition or comparison between the two versions. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and articulation marks.

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa nº6* também encontramos o *background* rítmico como elemento que modifica a estrutura de uma seção A já apresentada (EXEMPLO 49). A melodia é apresentada por trompete e sax alto em uníssono e, sax tenor e sax barítono também em uníssono, mas uma oitava abaixo dos dois primeiros. Quando esta seção se repete a melodia continua com os mesmos instrumentos, mas agora recebe um *background* formado por trompa, trombone e trombone baixo.

EXEMPLO 49 - *BACKGROUND* COMO RECURSO DE VARIEDADE NA *COISA n°6*

A)

B)

FONTE: O autor (2016)

A *Coisa n°7* se inicia com o trompete no primeiro plano, apoiado por sax alto, sax barítono, *cellos* e contrabaixo no segundo plano. Este trecho será repetido à frente, no entanto, com uma instrumentação menor (EXEMPLO 50). A mudança acontece tanto na melodia, que agora fica com o sax barítono (uma oitava abaixo do que foi tocado antes), quanto no *background*, que fica apenas com os *cellos*.

EXEMPLO 50 - NESTE TRECHO DA *COISA n°7*, AO INVÉS DE ADICIONAR ELEMENTOS, MOACIR SANTOS OPTA POR MUDAR O TIMBRE DA MELODIA E RETIRAR OS METAIS DO *BACKGROUND*

A)

B)

FONTE: O autor (2016)

Na *Coisa nº10* a variedade timbrística também é explorada na melodia (EXEMPLO 51). O trecho abaixo tem sua melodia apresentada pela primeira vez apenas com o sax barítono. Quando este trecho se repete ele volta com o sax barítono solo na melodia, mas logo é inserido o uníssono entre trompete e o sax alto, uma oitava acima do sax barítono.

EXEMPLO 51 - VARIEDADE INSTRUMENTAL ADICIONADA APENAS NO FINAL DO SEGUNDO TRECHO DA *COISA nº10*

A)

25

Sx. B.

D7<sup>(9)</sup> G7<sup>(13)</sup> Gm7 C7<sup>(9)</sup> F7M F#° E7M A7<sup>(13)</sup>

Vlc. 1

Vcl. 2

Vcl. 3

B)

60

Tpt., Sx. A.

Sx. B.

D7<sup>(9)</sup> G7<sup>(13)</sup> Gm7 C7<sup>(9)</sup> F7M F#° E7M A7<sup>(13)</sup>

Vlc. 1

Vcl. 2

Vcl. 3

FONTE: O autor (2016)

#### 4.3 NÍVEL MÉDIO - A ORQUESTRAÇÃO NA FORMA DAS PEÇAS

Neste subcapítulo apresentaremos o segundo nível. Nele poderemos observar a forma de cada peça e como a instrumentação é distribuída na mesma. A partir das figuras dos espectrogramas, propomos uma divisão dos segmentos da

forma e indicamos a sucessão de acontecimentos na instrumentação e orquestração.

Este tipo de recurso, no qual é possível observar as diferentes densidades ao longo da forma de um arranjo, foi inspirado naquele utilizado por Rayburn Wright em seu livro *“Inside the Score”* (1982). Também nos serviu de inspiração a análise da forma encontrada em Lowell e Pullig (2003), mesmo que em sua figura não seja possível verificar as densidades.

A classificação das seções está indicada em caixas posicionadas acima do espectro. Dentro dessas caixas também é possível observar o número de compassos de cada seção. Além disso, na parte superior do espectro também encontramos a descrição daquilo que está acontecendo no primeiro plano e os instrumentos utilizados. Em cima dessa descrição temos a indicação numeral dos compassos da seção em que o fato descrito está acontecendo.

Abaixo do espectro acontece o mesmo que aconteceu acima, porém indicando aquilo que ocorre no segundo ou terceiro plano da peça. Assim, o espectro serve tanto para descrever a forma da peça, mostrando as diferentes densidades, quanto para dividir os planos. Quando tivermos uma levada que se prolongue durante toda a peça indicaremos apenas seu início. Qualquer mudança que venha ocorrer na função dos instrumentos responsáveis pela levada será indicada ao longo das descrições.

Ao encontrarmos mais de dois instrumentos no primeiro plano e entre eles houver uma diferença de mais de duas oitavas, uma linha irá separar esses instrumentos de acordo com sua posição. Quando houver dois ou mais tipos de *background* acontecendo ao mesmo tempo, esta mesma linha será utilizada para separá-los.

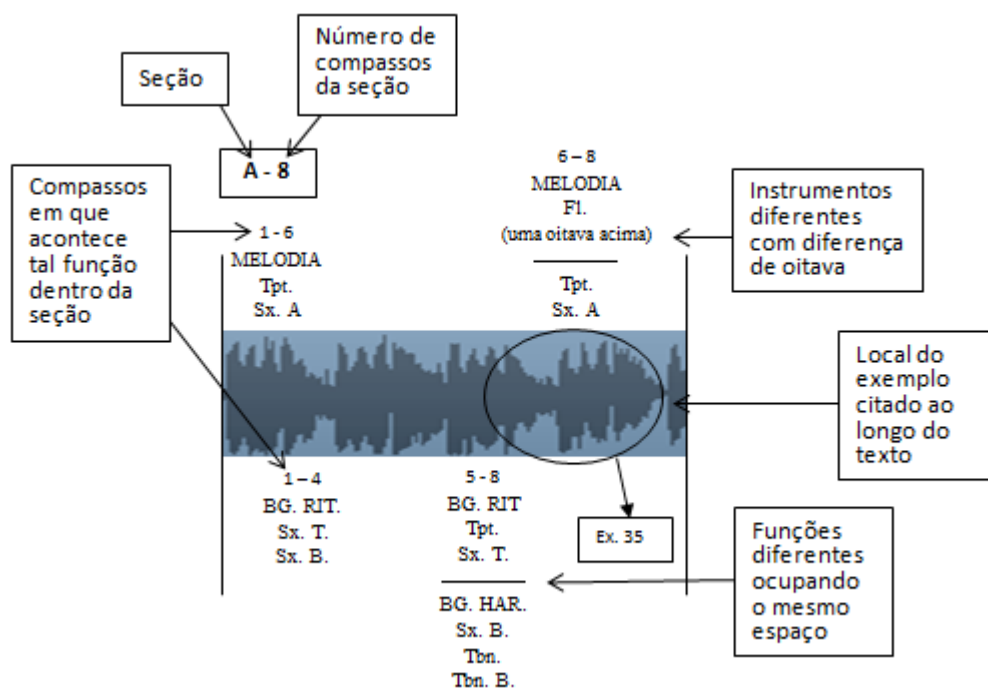
O centro tonal estará indicado em uma caixa com fundo cinza. Balões ao longo dos espectros servem para indicar o local onde se encontram os exemplos citados anteriormente no texto. Por economia de espaço resolvemos adotar algumas abreviaturas e, para indicar os instrumentos utilizamos as abreviaturas encontradas nas partituras do livro *Cancioneiro Moacir Santos*. O termo *background* e seus

respectivos tipos também foram abreviados. Relembramos tais termos conforme a lista de abreviaturas:

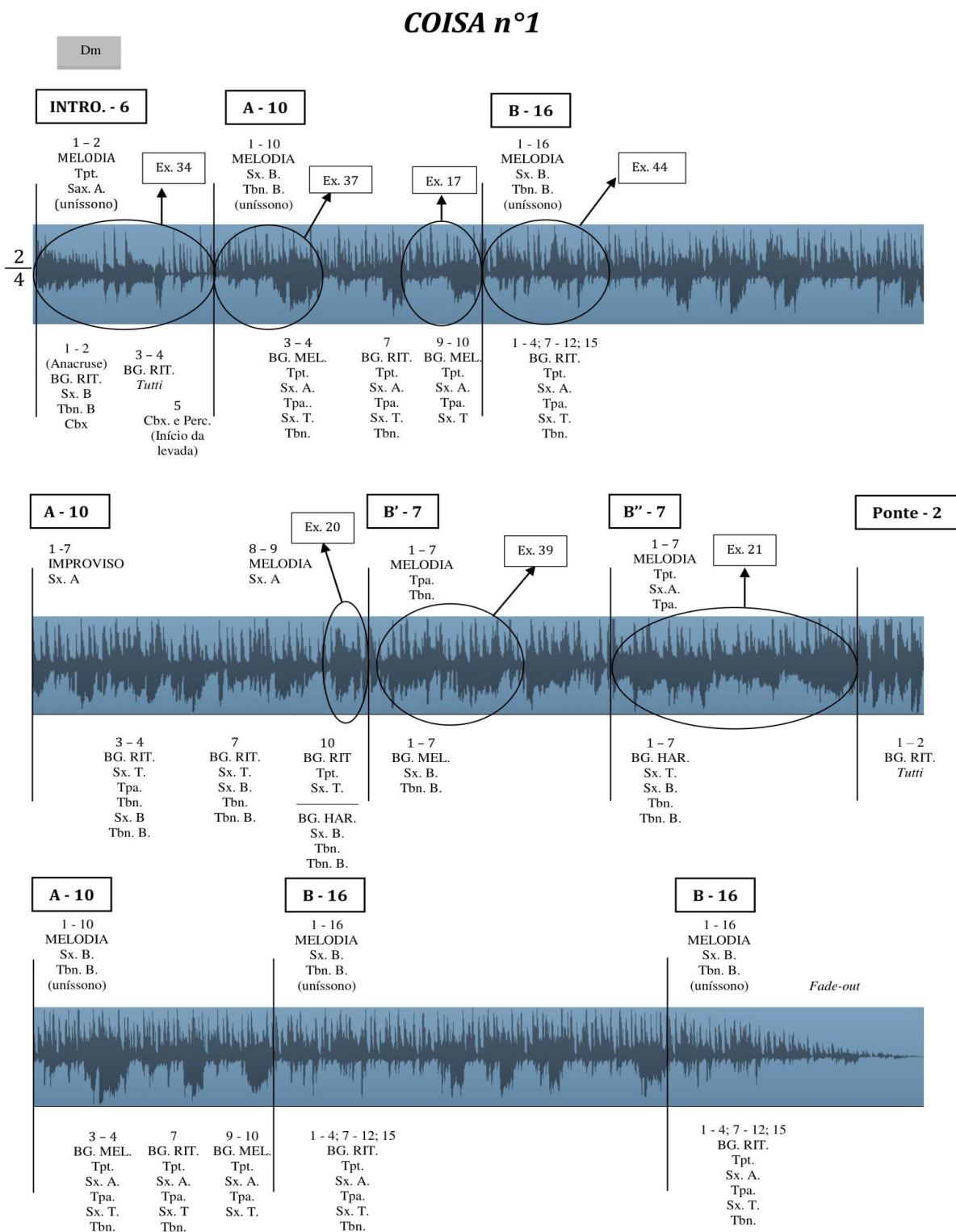
BG. MEL. = <i>Background</i> melódico	Tbn.B. = Trombone baixo
BG. HAR. = <i>Background</i> harmônico	Vcl. = <i>Cello</i>
BG. RIT. = <i>Background</i> rítmico	Vib. = Vibrafone
Fl. = Flauta	Gtr. = Guitarra ou Violão
Tpt. = Trompete	Pno. = Piano
Sx. A. = Sax alto	Org. = Orgão
Sx. T. = Sax Tenor	Cbx. = Contrabaixo
Sx. B. = Sax barítono	Bat. = Bateria
Tpa. = Trompa	Perc. = Percussão
Tbn. = Trombone	

Na FIGURA 17 apresentamos as indicações ao longo dos espectros:

FIGURA 17 - EXEMPLO DAS INDICAÇÕES AO LONGO DAS FORMAS DAS PEÇAS

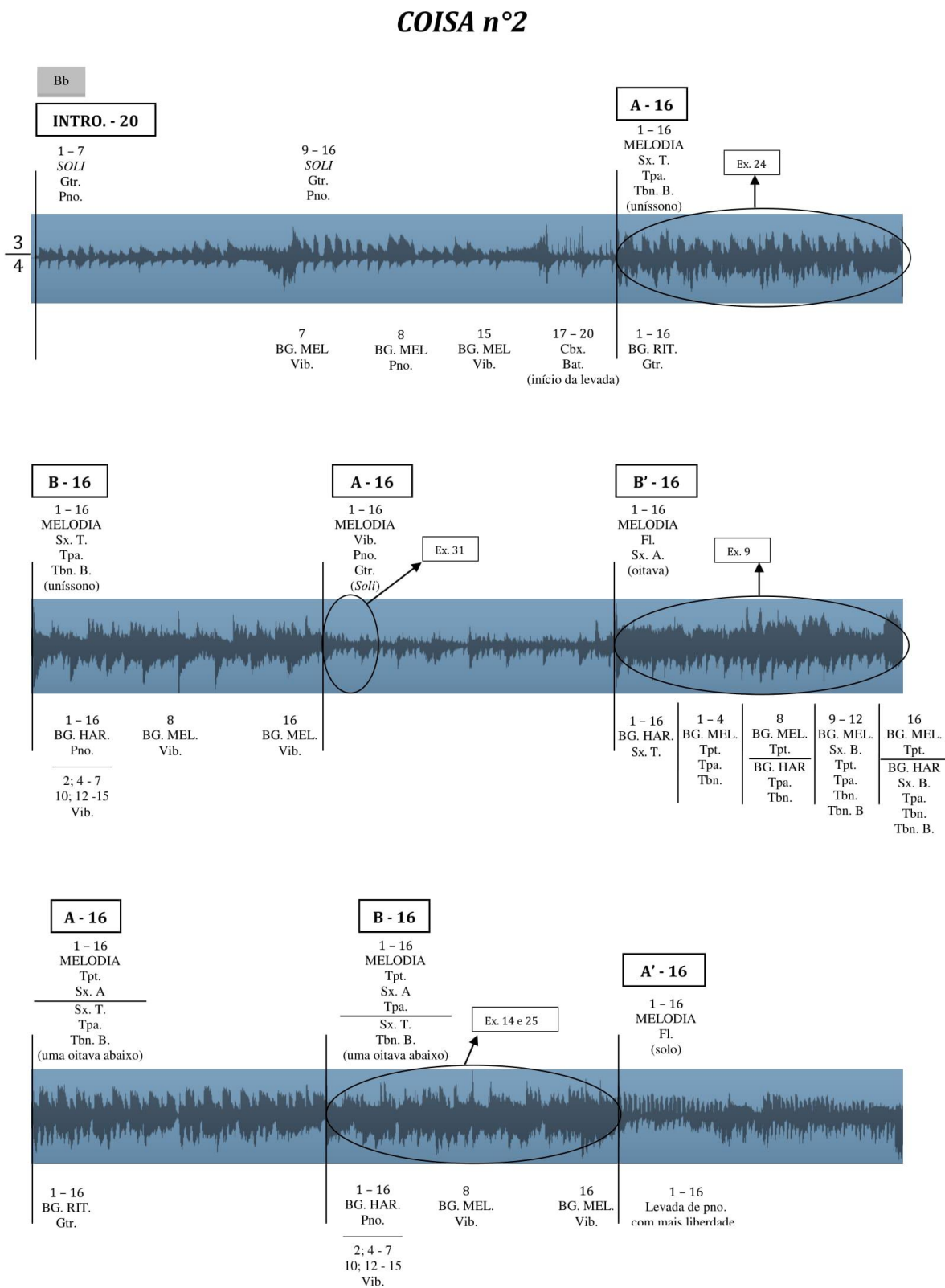


FONTE: O autor (2016)

FIGURA 18 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°1

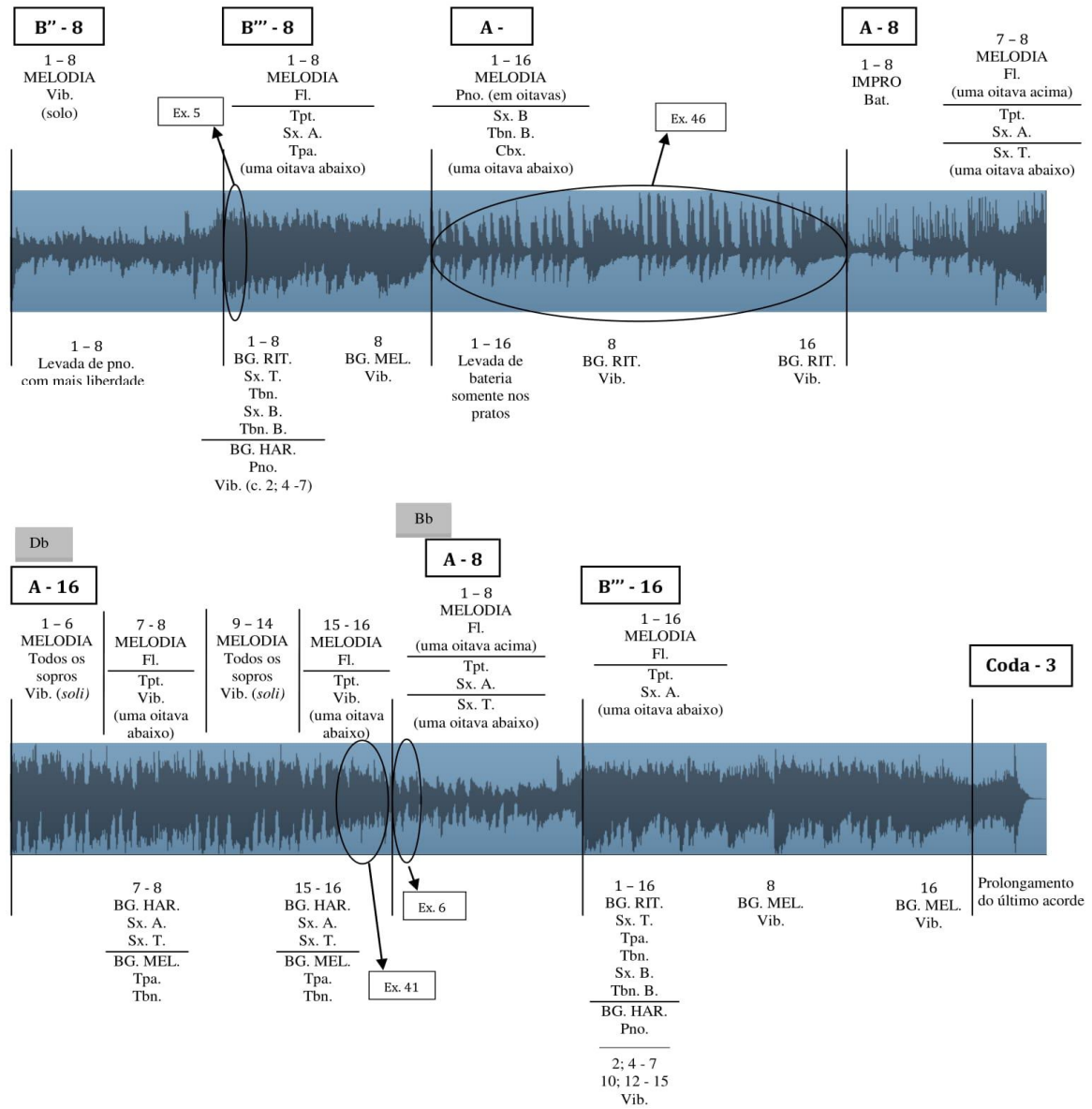
FONTE: O autor (2016)



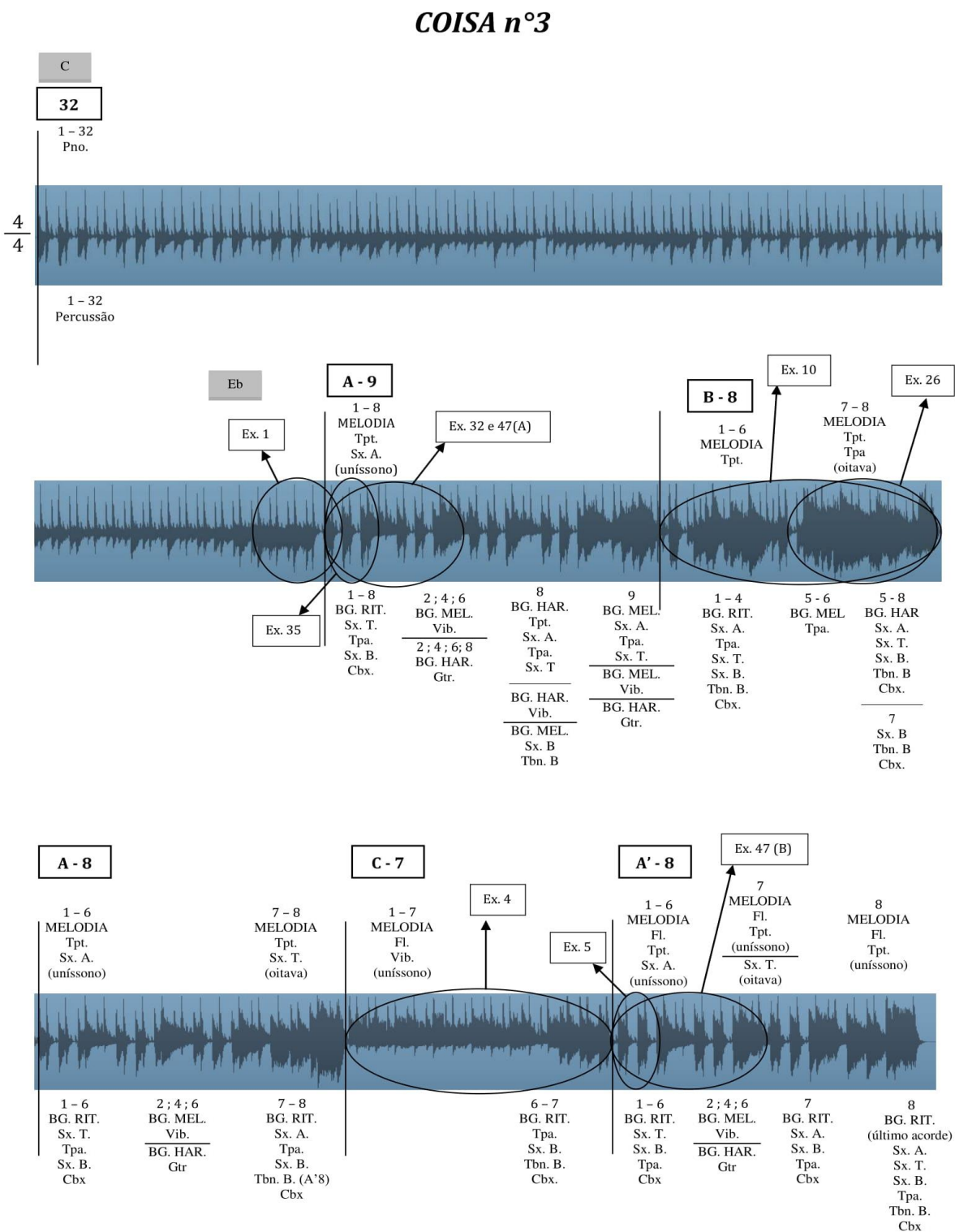
FIGURA 19 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°2

FONTE: O autor (2016)

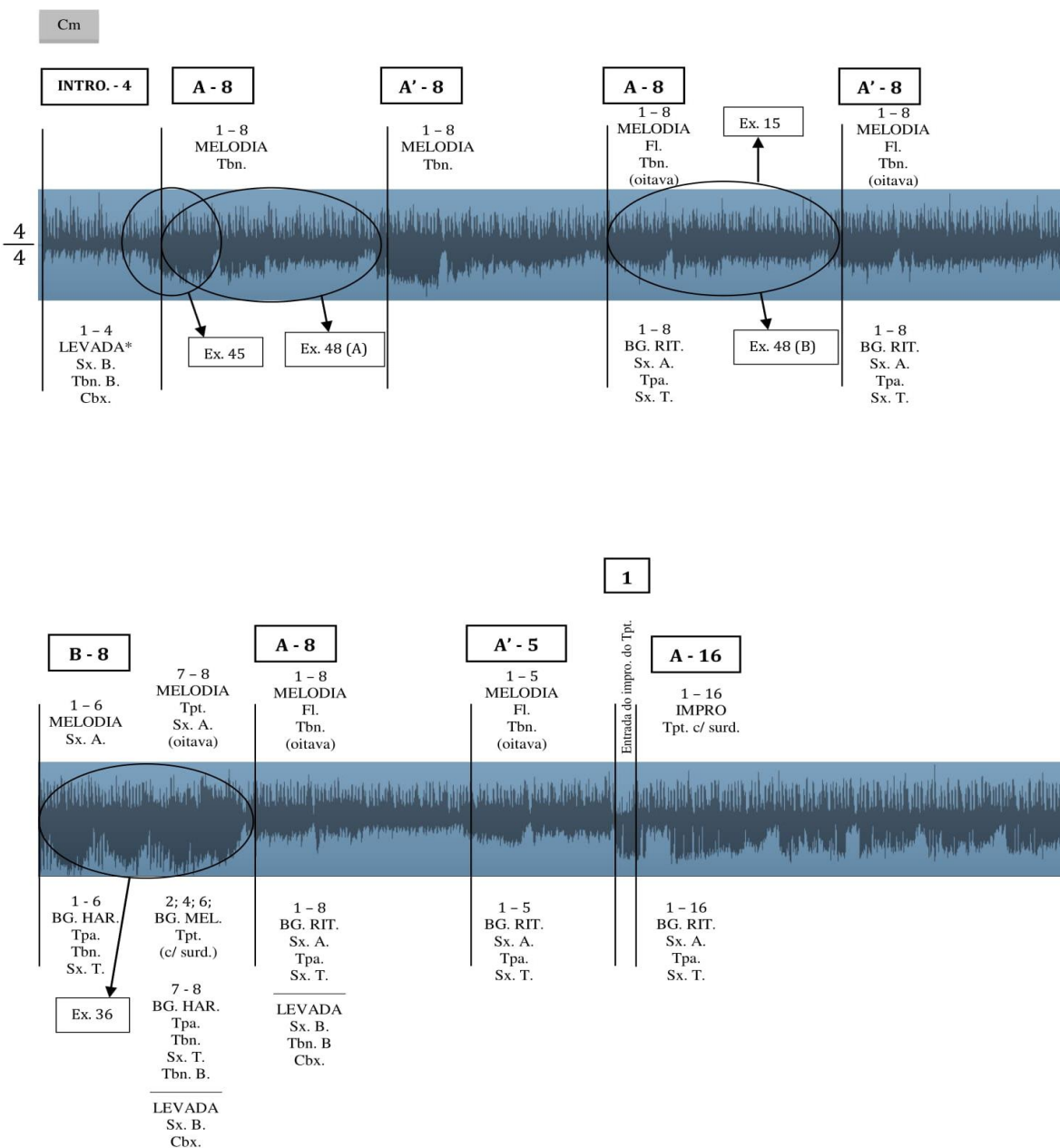
## CONTINUAÇÃO DA FIGURA 19



FONTE: O autor (2016)

FIGURA 20 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°3

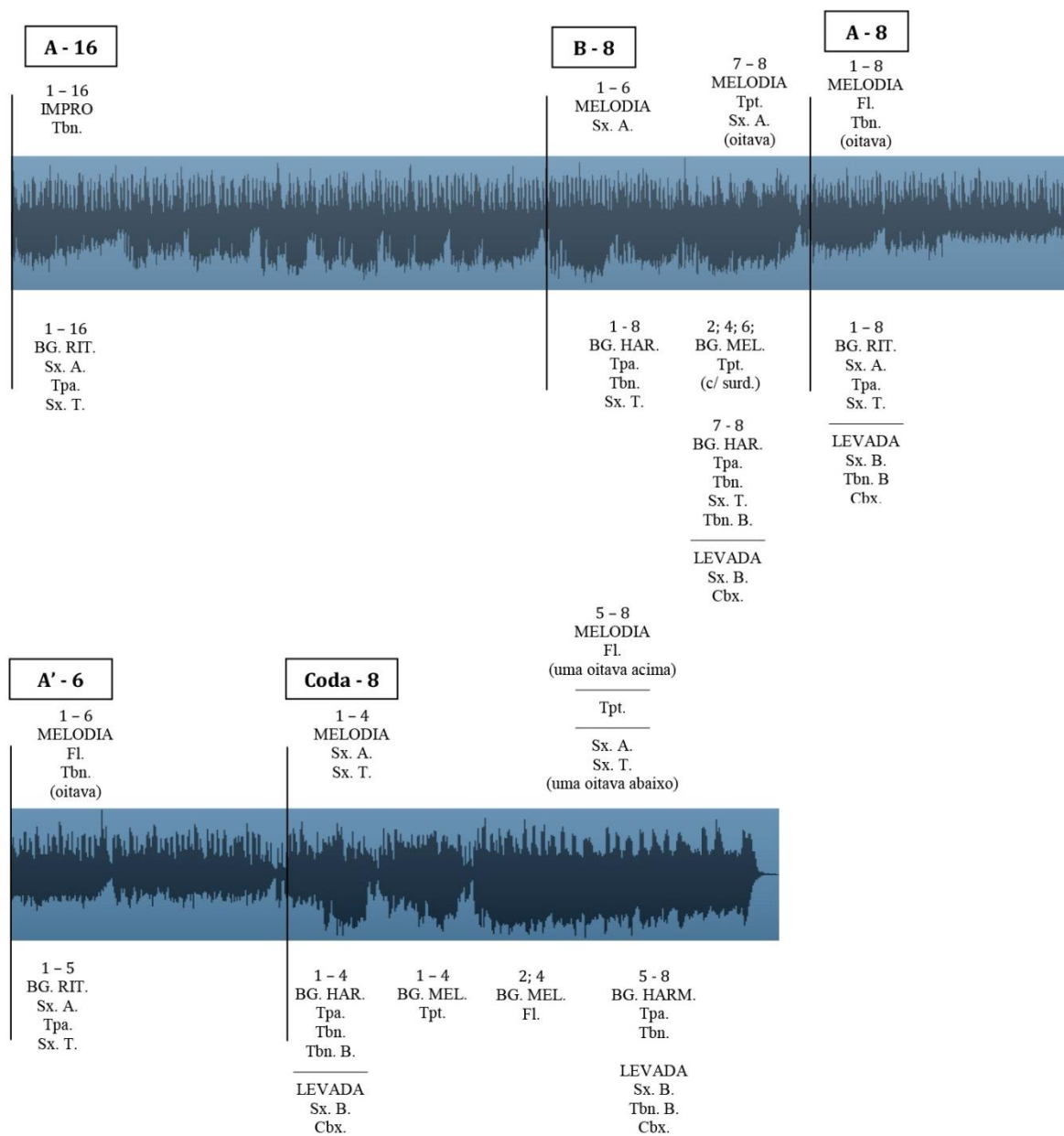
FONTE: O autor (2016)

FIGURA 21 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°4***COISA* n°4**

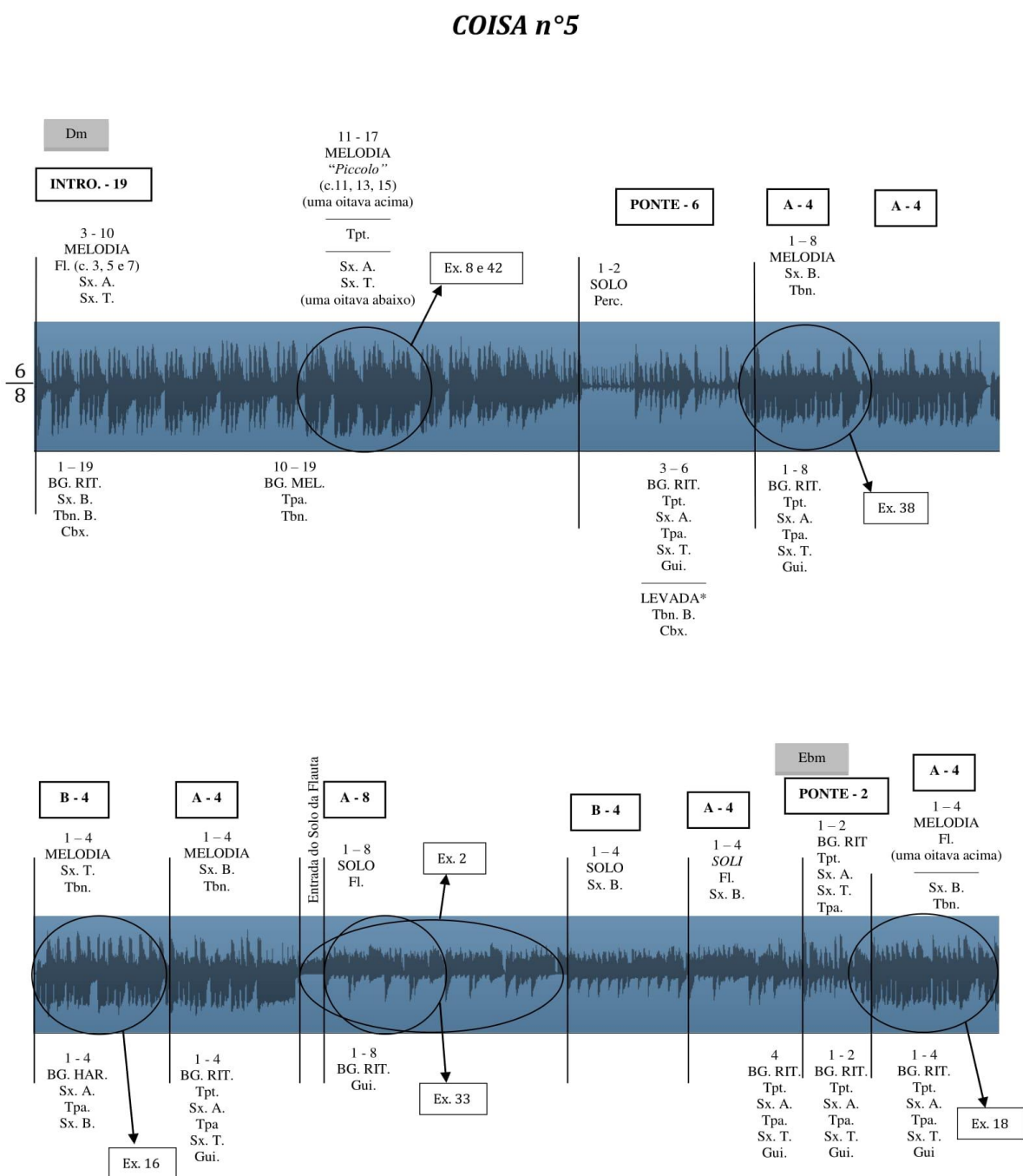
\*A levada entre esses três instrumentos é recorrente ao longo da peça, portanto, só assinalaremos algo na levada quando houver alguma mudança.

FONTE: O autor (2016)

## CONTINUAÇÃO DA FIGURA 21



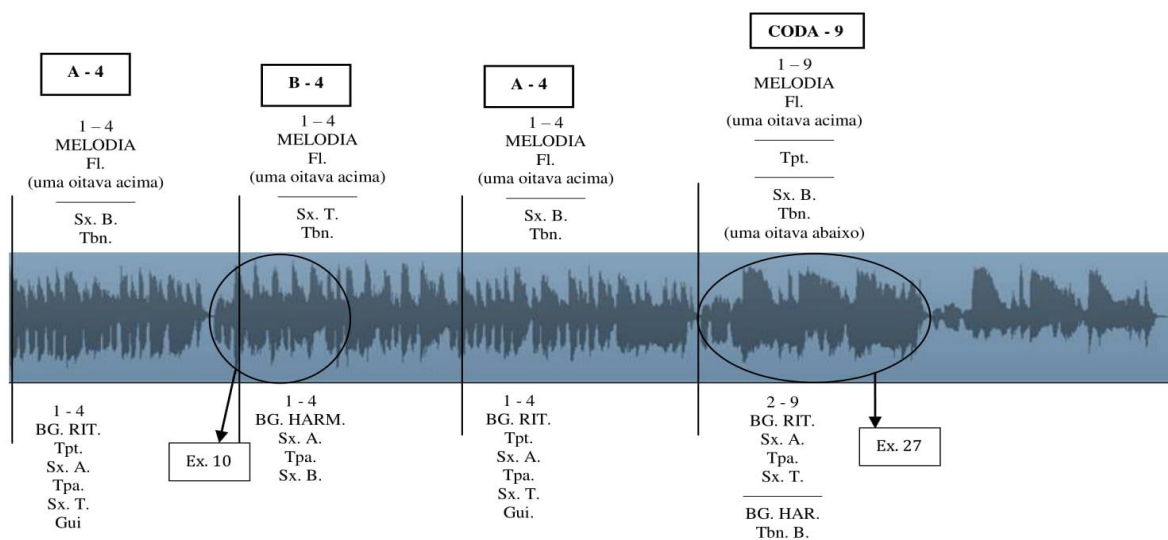
FONTE: O autor (2016)

FIGURA 22 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°5

\*A levada entre esses dois instrumentos é recorrente ao longo da peça, portanto, só assinalaremos algo na levada quando houver alguma mudança significativa.

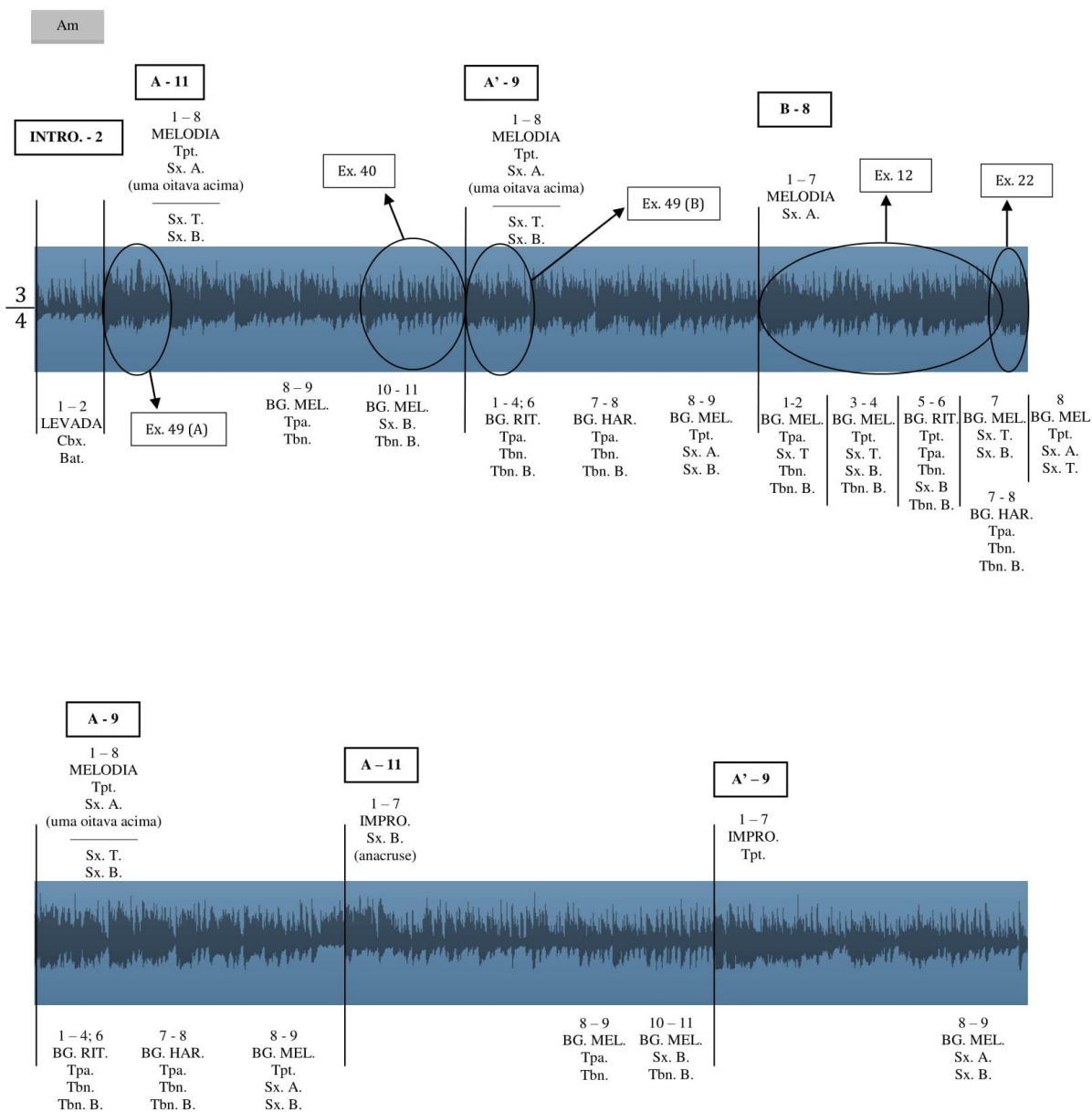
FONTE: O autor (2016)

## CONTINUAÇÃO DA FIGURA 22



FONTE: O autor (2016)

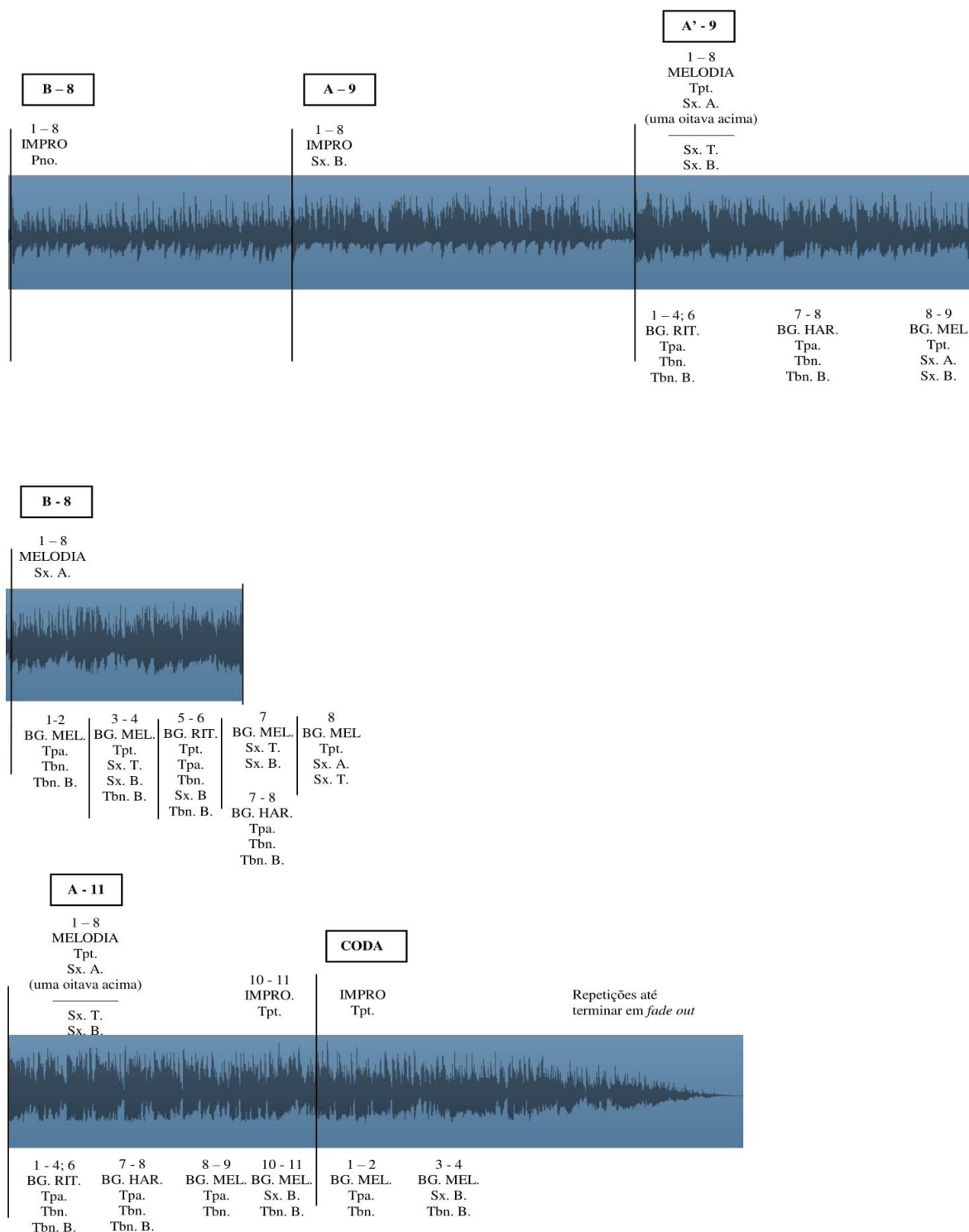


FIGURA 23 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°6***COISA* n°6**

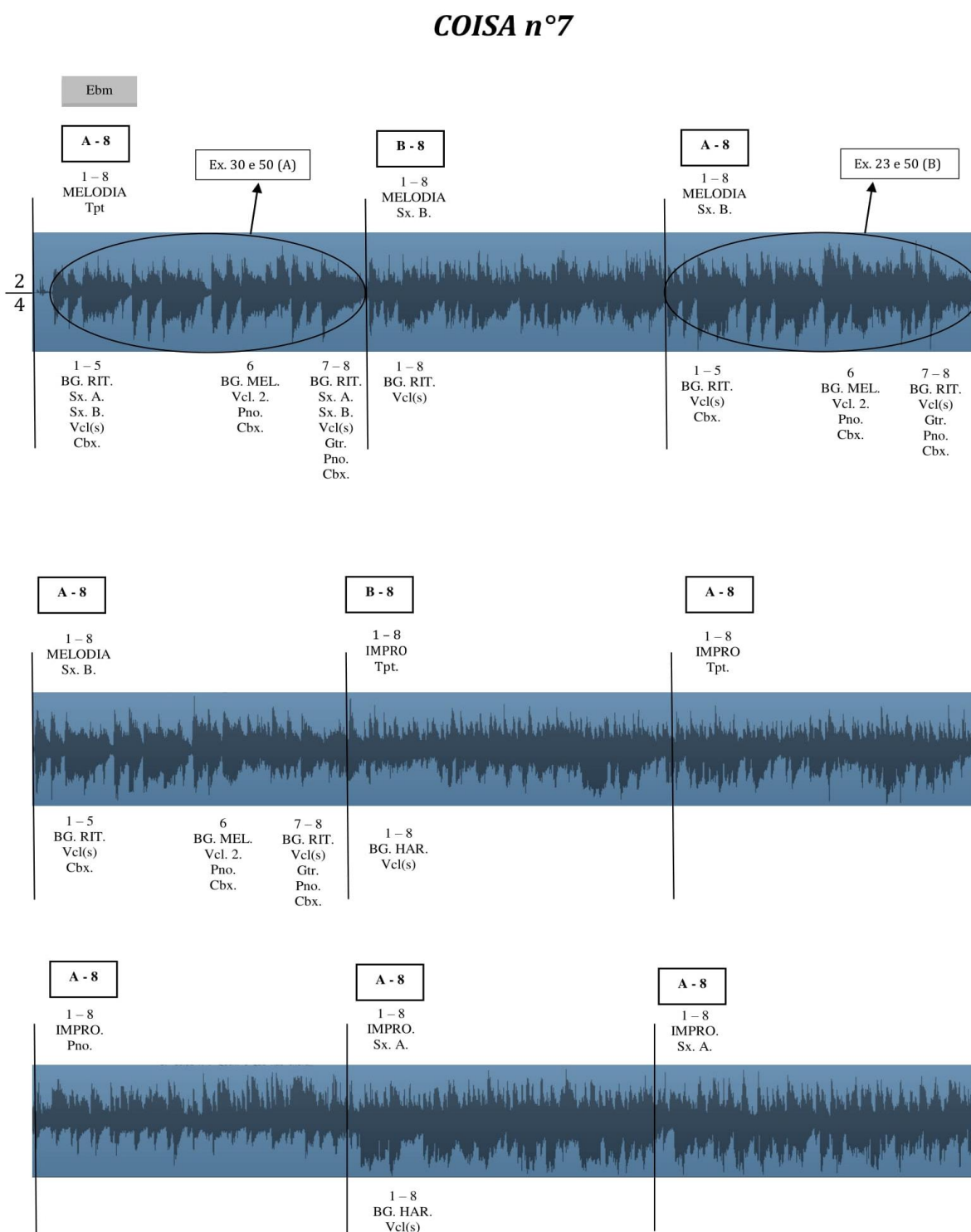
FONTE: O autor (2016)



## CONTINUAÇÃO DA FIGURA 23

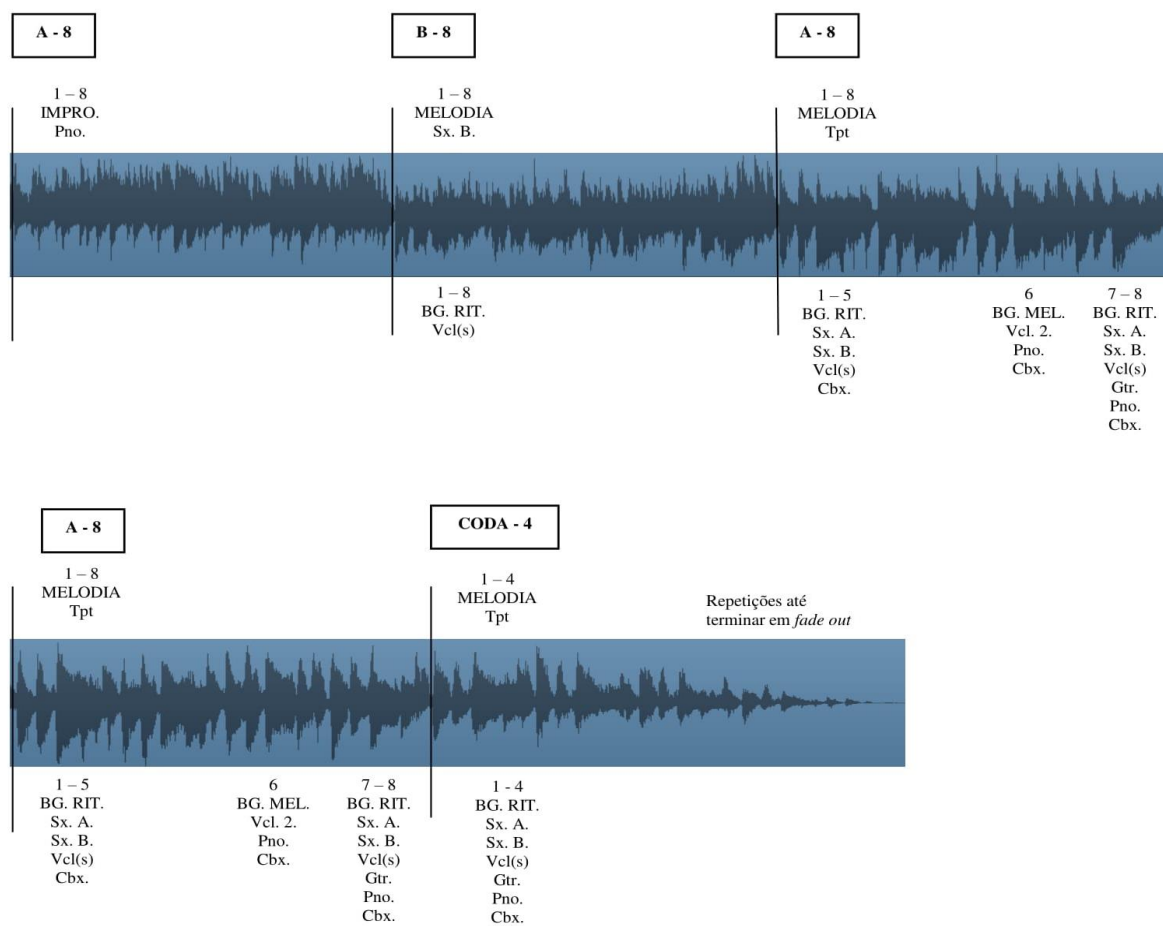


FONTE: O autor (2016)

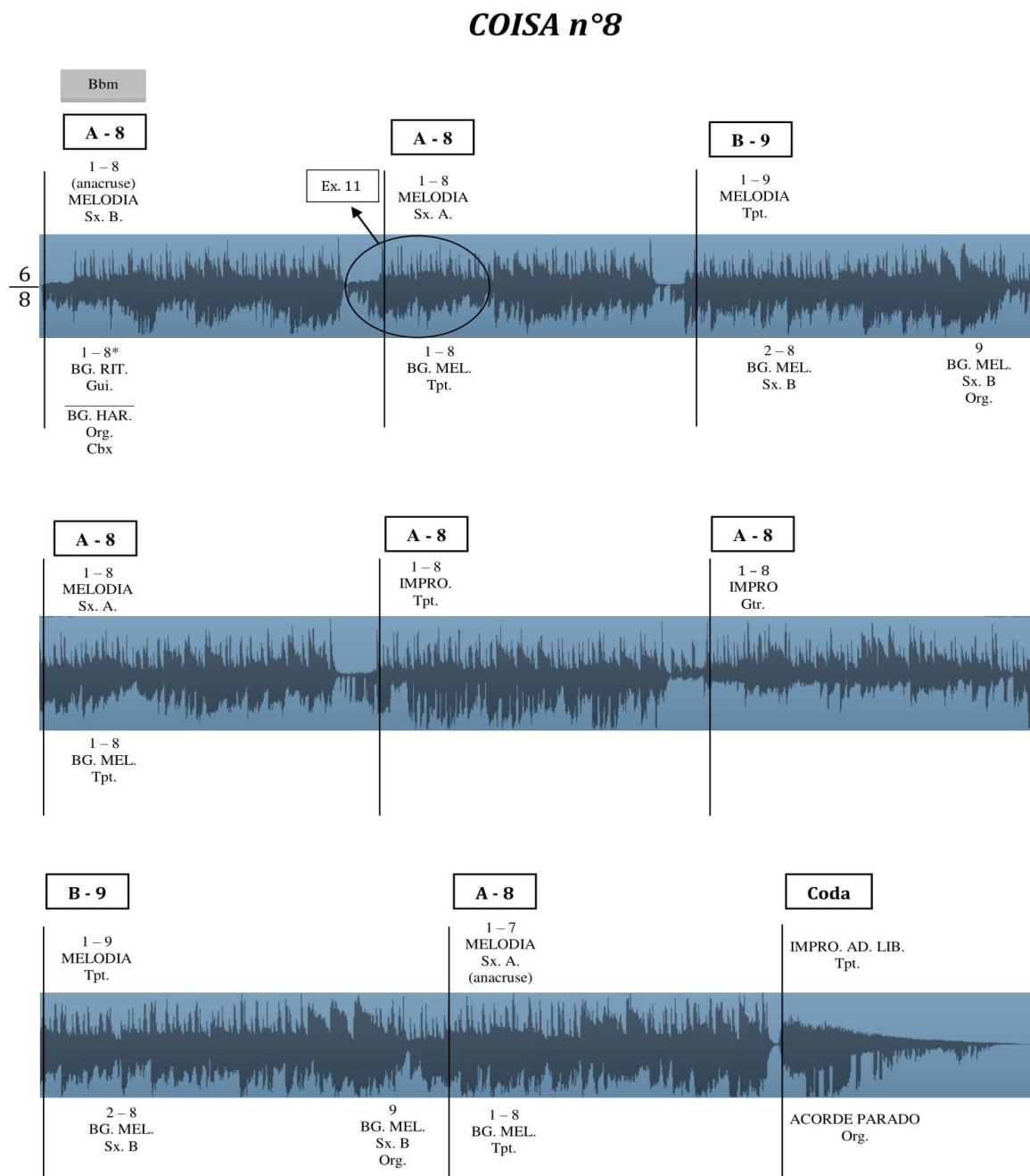
FIGURA 24 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°7

FONTE: O autor (2016)

## CONTINUAÇÃO DA FIGURA 24

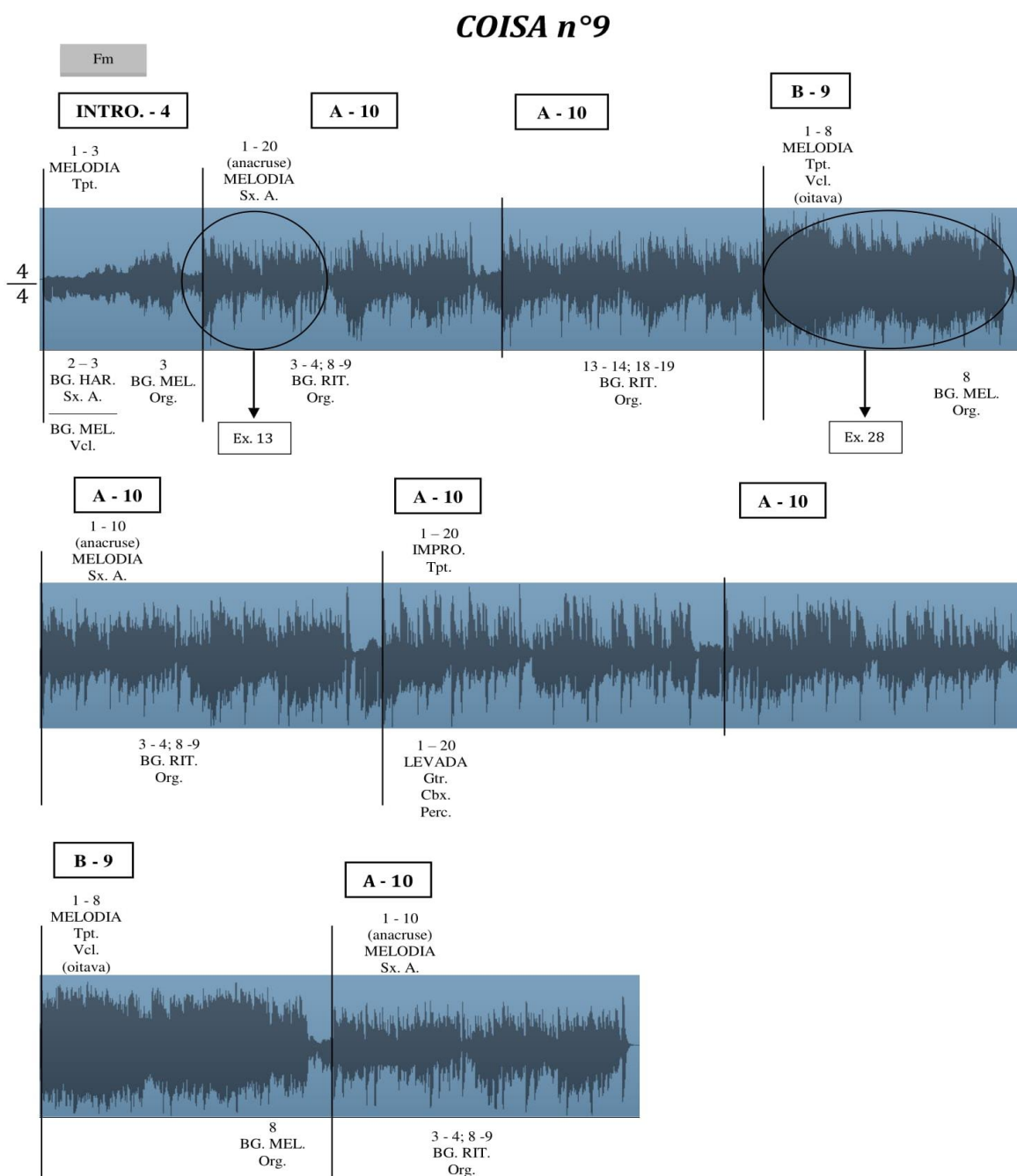


FONTE: O autor (2016)

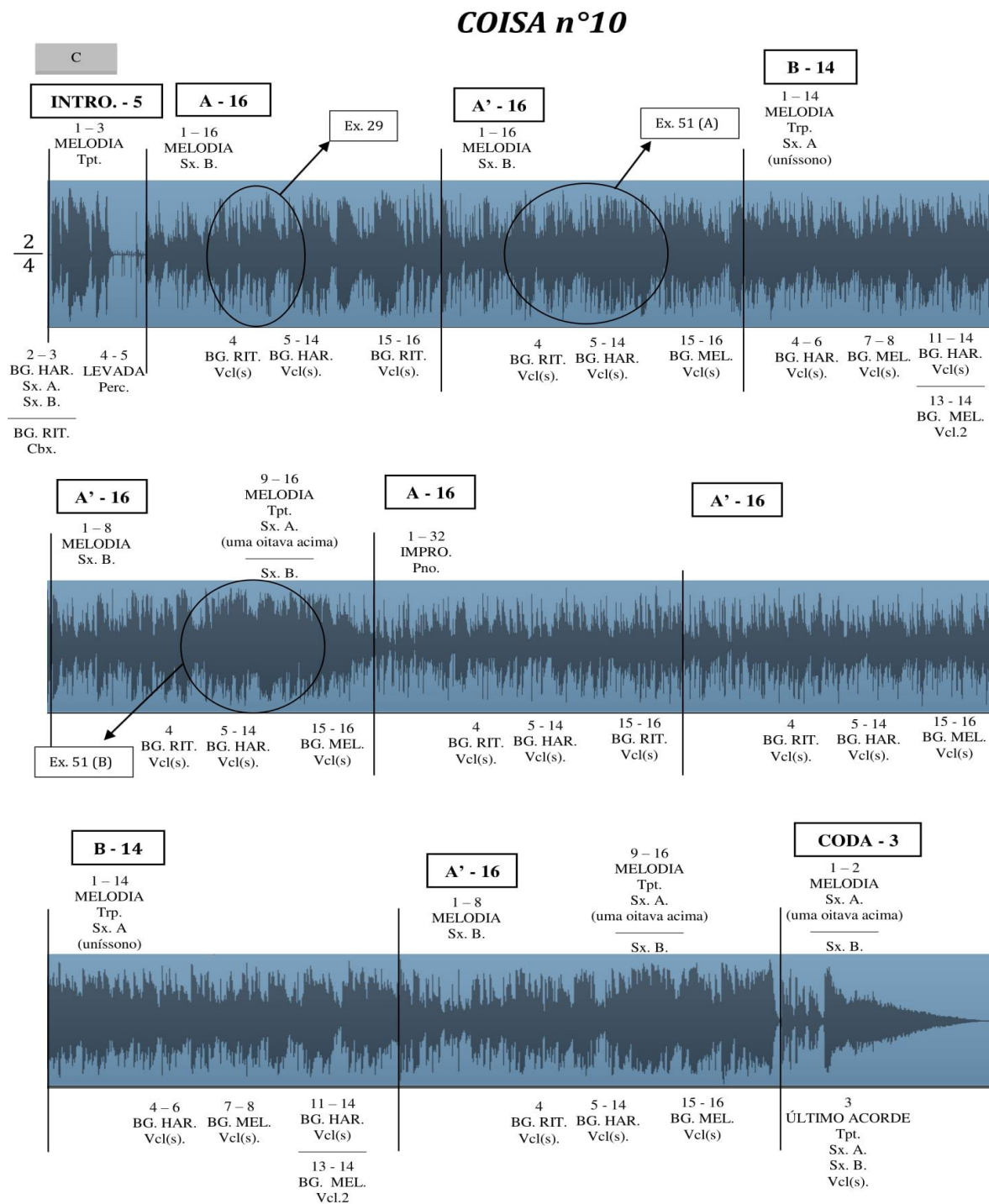
FIGURA 25 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°8

\*Como esses instrumentos permanecem com está função na maior parte da peça, não os apontaremos em todas as seções. Só voltaremos a escrever sobre eles quando houver alguma mudança em suas funções.

FONTE: O autor (2016)

FIGURA 26 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* n°9

FONTE: O autor (2016)

FIGURA 27 - O EMPREGO DOS INSTRUMENTOS NA FORMA DA *COISA* nº10

FONTE: O autor (2016)

#### 4.4 NÍVEL MACRO - VISUALIZAÇÃO QUANTITATIVA DO EMPREGO DOS INSTRUMENTOS E DE SUAS FUNÇÕES AO LONGO DO ÁLBUM

Nesta parte do trabalho apresentaremos algumas tabelas que têm como objetivo mostrar em quais peças foram empregados os instrumentos e as combinações feitas por Moacir Santos no álbum *Coisas*. As tabelas estão colocadas em tópicos referentes aos três planos mostrados nesta pesquisa e são divididas entre as funções específicas (melodia, *background* e levada) dentro de seu respectivo plano. As tabelas das funções se dividem de acordo com o número de instrumentos presentes em cada uma das funções. Os instrumentos que não estiverem inseridos nas tabelas não desempenham a função indicada.

Quando nos referirmos às melodias do primeiro plano, dividiremos os instrumentos em solo, dobramento (podendo ser uníssono ou em oitava[s]) e em bloco. O instrumento com solo improvisado em uma determinada peça terá, dentro de sua respectiva célula, a indicação abreviada “impro” para a palavra “improvisado”. Caso o instrumento faça a melodia solo e também tenha um improviso na mesma peça receberá a indicação “x” e abaixo, dentro da mesma célula, “impro”. Nos outros planos e funções apontaremos o número de instrumentos e as combinações sem especificar a relação intervalar entre eles.

Com essas tabelas, nas linhas horizontais, poderemos observar de forma rápida e direta as peças em que determinados instrumentos ou combinações foram utilizados, visualizando se houve recorrência ou não ao seu uso. Já nas linhas verticais é possível observar quais instrumentos realizam uma função específica dentro de cada peça.

Os números dentro das células, seguidos pela abreviação “c.” (compasso[s]), indicará por quantos compassos determinado instrumento (ou combinação) foi utilizado em cada peça. Ao final de cada linha teremos a somatória dos números, mostrando o total aproximado de compassos em que tal instrumento (ou combinação) foi utilizado no álbum em cada uma das funções.

O resultado desta somatória é uma tentativa de apresentar quantitativamente o uso maior, ou menor, de instrumentos e combinações ao longo

do álbum. Além do número de compassos, outros fatores, como o tamanho e a duração das peças, influenciam no total de tempo de utilização de determinado instrumento ou combinação, mas nesta pesquisa levaremos em conta apenas a quantidade de compassos.

Nossos números do total de compassos acabam sendo aproximados devido ao fato de observarmos algumas situações nas quais determinados acontecimentos não ocupam um compasso inteiro, como em casos de uma frase que começa em anacruse ou, um ataque com duração de uma colcheia, tornando-se difícil apontar um número preciso que seja correspondente dessas utilizações. Ainda assim, acreditamos que as tabelas a seguir colaboram com a compreensão do uso que Moacir Santos fez dos instrumentos escolhidos, oferecendo uma noção quantitativa desses usos.

#### 4.4.1 TABELAS DO PRIMEIRO PLANO:

TABELA 1 - MELODIA (SOLO OU IMPROVISO) COM UM INSTRUMENTO

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Flauta		x 16 c.			x 9 c.						25
Trompete			x 7 c.	impro 17 c.		impro 12 c.	x 26 c. ----- impro 24 c.	x 18 c. ----- impro 9 c.	x 3 c. ----- impro 20 c.	x 3 c.	139
Sax Alto	impro 7 c.			x 12 c.		x 16 c.	impro 16 c.	x 16 c.	x 40 c.		107
Sax Barítono					x 4 c.	impro 16 c.	x 32 c.	x 24 c.		x 48 c.	124
Trombone				x 16 c. ----- impro 16 c.							32
Vibrafone		x 7 c.									7
Guitarra								impro 8 c.			8
Piano			x 31 c.			impro 8 c.	impro 16 c.			Impro 32 c.	87
Bateria		impro 8 c.			x 2 c.						10

FONTE: O autor (2016)



TABELA 2 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM DOIS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Flauta			x								
Trompete			2 c.								2
Flauta		x									
Sax Alto		16 c.									16
Flauta				x							
Trombone				42 c.							42
Flauta			x								
Vibrafone			7 c.								7
Trompete	x		x	x						x	
Sax Alto	3 c.		24 c.	4 c.						30 c.	61
Trompete			x								
Sax Tenor			1 c.								1
Trompete			x								
Trompa			2 c.								2
Trompete									x		
Cello									16 c.		16
Sax Alto				x	x						
Sax Tenor				9 c.	8 c.						17
Sax Tenor					x						
Trombone					8 c.						8
Sax Barítono					x						
Trombone					12 c.						12
Sax Barítono	x										
Trombone Baixo	82 c.										82
Trompa	x										
Trombone	7 c.										7

FONTE: O autor (2016)

TABELA 3 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM TRÊS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Flauta											
Trompete		x	x								
Sax Alto		26 c.	6 c.								32
Flauta											
Trompete			x								
Sax Tenor			2 c.								2
Flauta											
Trompete		x									
Vibrafone		2 c.									2
Flauta ( <i>piccolo</i> )											
Sax Alto					x						
Sax Tenor					3 c.						3
Flauta											
Sax Tenor					x						
Trombone					10 c.						10
Flauta											
Sax Barítono					x						
Trombone					12 c.						12
Trompete											
Sax Alto					x						
Sax Tenor					9 c.						9
Trompete											
Sax Alto										x	
Sax Barítono										14 c.	14
Trompete											
Sax Alto	x										
Trompa	7 c.										7
Sax Tenor											
Trompa		x									
Trombone		32 c.									32

FONTE: O autor (2016)

TABELA 4 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM QUATRO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Flauta											
Trompete											
Sax Alto		x		x	x						
Sax Tenor		10 c.		4 c.	9 c.						23
Flauta											
Trompete											
Sax Alto		x									
Trompa		8 c.									8
Flauta ( <i>piccolo</i> )											
Trompete											
Sax Barítono					x						
Trombone					3 c.						9
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor						x					
Sax Barítono						36 c.					36
Piano											
Sax Barítono											
Trombone Baixo		x									
Contrabaixo		16 c.									16

FONTE: O autor (2016)

TABELA 5 - MELODIA EM DOBRAMENTO COM CINCO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor											
Trompa		x									
Trombone		32 c.									32

FONTE: O autor (2016)

TABELA 6 - MELODIA EM BLOCO

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Flauta					x						
Sax Barítono					4 c.						4
Guitarra		x									
Piano		15 c.									15
Vibrafone											
Guitarra		x									
Piano		16 c.									16
Flauta											
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone											
Trombone Baixo		x									
Vibrafone		12 c.									12

FONTE: O autor (2016)

#### 4.4.2 TABELAS DO SEGUNDO PLANO:

##### 4.4.2.1 *Background* Rítmico

TABELA 7 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM UM INSTRUMENTO

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Vibrafone		x 2 c.									2
Orgão									x 16 c.		16
Guitarra		x 36 c.			x 11 c.			x 51 c.			98
Contrabaixo										x 2 c.	2

FONTE: O autor (2016)

TABELA 8 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM DOIS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete Sax Tenor	x 2 c.										2
Cello(s)							x 16 c.			x 10 c.	26

FONTE: O autor (2016)

TABELA 9 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM TRÊS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto Sax Tenor Trompa				x 82 c.	x 8 c.						90
Trompa Trombone Trombone Baixo						x 20 c.					20
Sax Barítono Trombone Baixo Contrabaixo	x 2 c.				x 19 c.						21
Cello(s) Contrabaixo							x 10 c.				10

FONTE: O autor (2016)

TABELA 10 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM QUATRO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto											
Sax Barítono											
Trompa			x								
Contrabaixo			5 c.								5
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trombone	x	x									
Trombone Baixo	1 c.	8 c.									9
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trompa			x								
Contrabaixo			20 c.								20
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone Baixo			x								
Contrabaixo			2 c.								2

FONTE: O autor (2016)

TABELA 11 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM CINCO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor											
Trompa					x						
Guitarra					31 c.						31
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor											
Trompa	x										
Trombone	35 c.										35
Trompete											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone						x					
Trombone Baixo						4 c.					4
Sax Alto											
Sax Barítono											
Cello(s)							x				
Contrabaixo							15 c.				15
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone	x	x									
Trombone Baixo	2 c.	16 c.									18
Cello(s)											
Violão											
Piano							x				
Contrabaixo							4 c.				4

FONTE: O autor (2016)

TABELA 12 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM SEIS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto											
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone Baixo			x								
Contrabaixo			5 c.								5
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone											
Trombone Baixo	x										
Contrabaixo	1 c.										1

FONTE: O autor (2016)

TABELA 13 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM SETE INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto											
Sax Barítono											
Cello(s)											
Violão											
Piano							x				
Contrabaixo							10 c.				10

FONTE: O autor (2016)

TABELA 14 - *BACKGROUND* RÍTMICO COM OITO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone											
Trombone Baixo	x										
Contrabaixo	5. c										5

FONTE: O autor (2016)

#### 4.4.2.2 *Background* Melódico

TABELA 15 - *BACKGROUND* MELÓDICO COM UM INSTRUMENTO

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Flauta				x 2 c.							2
Trompete		x 2 c.		x 16 c.				x 23 c.			41
Sax Barítono								x 8 c.			8
Trompa			x 2 c.								2
Vibrafone		x 14 c.	x 11 c.								25
Cello(s)									x 3 c.	x 10 c.	13
Piano		x 1 c.									1
Orgão									x 2 c.		2

FONTE: O autor (2016)

TABELA 16 - *BACKGROUND* MELÓDICO COM DOIS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto						x					
Sax Barítono						2 c.					2
Sax Tenor						x					
Sax Barítono						1 c.					1
Sax Barítono	x		x			x					
Trombone Baixo	6 c.		1c.			6 c.					13
Sax Barítono								x			
Orgão								2 c.			2
Trompa		x			x	x					
Trombone		4 c.			10 c.	8 c.					22

FONTE: O autor (2016)

TABELA 17 - *BACKGROUND* MELÓDICO COM TRÊS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto						x					
Sax Tenor						2 c.					2
Trompete											
Sax Alto						x					
Sax Barítono						6 c.					6
Trompete											
Trompa		x									
Trombone		4 c.									4
Sax Alto											
Sax Tenor			x								
Trompa			1 c.								1
Cello											
Piano							x				
Contrabaixo							4 c.				4

FONTE: O autor (2016)

TABELA 18 - *BACKGROUND* MELÓDICO COM QUATRO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor	x										
Trompa	8 c.										8
Trompete											
Sax Tenor											
Sax Barítono						x					
Trombone Baixo						4 c.					4
Sax Tenor											
Trompa											
Trombone						x					
Trombone Baixo						4 c.					4

FONTE: O autor (2016)

TABELA 19 - *BACKGROUND* MELÓDICO COM CINCO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor											
Trompa	x										
Trombone	6 c.										6
Trompete											
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone		x									
Trombone Baixo		4 c.									4

FONTE: O autor (2016)

4.4.2.3 *Background* HarmônicoTABELA 20 - *BACKGROUND* HARMÔNICO COM UM INSTRUMENTO

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto									x 2 c.		2
Sax Tenor		x 16 c.									16
Trombone Baixo					x 7 c.						7
Vibrafone		x 35 c.	x 1 c.								36
Piano		x 56 c.									56
Guitarra			x 12 c.								12

FONTE: O autor (2016)

TABELA 21 - *BACKGROUND* HARMÔNICO COM DOIS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto										x	
Sax Barítono										2 c.	2
Sax Alto		x									
Sax Tenor		2 c.									2
Trompa		x		x							
Trombone		1 c.		4 c.							5
Cello(s)							x 16 c.			x 74 c.	90
Orgão								x			
Contrabaixo								55 c.			55

FONTE: O autor (2016)

TABELA 22 - *BACKGROUND* HARMÔNICO COM TRÊS INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto											
Sax Barítono					x						
Trompa					8 c.						8
Sax Tenor											
Trompa				x							
Trombone				12 c.							12
Sax Barítono											
Trombone	x										
Trombone Baixo	1 c.										1
Sax Barítono											
Trombone Baixo			x								
Contrabaixo			1 c.								1
Trompa											
Trombone				x		x					
Trombone Baixo				4 c.		12 c.					16

FONTE: O autor (2016)

TABELA 23 - *BACKGROUND* HARMÔNICO COM QUATRO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Trompete											
Sax Alto											
Sax Tenor			x								
Trompa			1 c.								1
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trombone	x										
Trombone Baixo	7 c.										7
Sax Tenor											
Trompa											
Trombone				x							
Trombone Baixo				4 c.							4
Sax Barítono											
Trompa											
Trombone		x									
Trombone Baixo		1 c.									1

FONTE: O autor (2016)

TABELA 24 - *BACKGROUND* HARMÔNICO COM CINCO INSTRUMENTOS

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Alto											
Sax Tenor											
Sax Barítono											
Trombone Baixo			x								
Contrabaixo			4 c.								4

FONTE: O autor (2016)



#### 4.4.3 TABELA DO TERCEIRO PLANO

TABELA 25 - INSTRUMENTOS DE SOPROS PARTICIPANDO DA “LEVADA”

COISAS	n°1	n°2	n°3	n°4	n°5	n°6	n°7	n°8	n°9	n°10	TOTAL
Sax Barítono				x							
Contrabaixo				8 c.							8
Trombone Baixo					x						
Contrabaixo					39 c.						39
Sax Barítono				x							
Trombone Baixo				110 c.							
Contrabaixo											110

FONTE: O autor (2016)

## 5 CONCLUSÃO

Ao longo desta pesquisa foi possível observar e comentar alguns aspectos das escolhas e das maneiras como Moacir Santos utilizou a instrumentação em seu álbum *Coisas*. Além disso, também abordamos alguns assuntos que se mostraram importantes para nossa pesquisa.

Partimos da apresentação deste compositor pernambucano, relatando alguns fatos de sua vida. Também apresentamos a produção de trabalhos acadêmicos de programas de pós-graduação que contam com Moacir Santos como objeto de pesquisa, tendo seu início em 2007, com Gabriel Muniz Improta França.

No segundo capítulo pudemos discutir os termos orquestração e arranjo, tão presentes em nosso trabalho. O estudo da orquestração pode oferecer ferramentas para que se construa um meio em que o pensamento musical seja representado pelos instrumentos escolhidos e suas combinações. Mostramos que a orquestração pode ser encarada tanto como um elemento inerente ao processo criativo, quanto como o próprio processo criativo, ou seja, como uma reestruturação musical.

Ainda que o termo orquestração tenha forte ligação com uma formação orquestral (principalmente uma formação sinfônica) de tradição europeia, em nosso trabalho consideramos a orquestração como a combinação dos instrumentos durante o processo de arranjo, mesmo que o grupo para que se escreve não seja uma orquestra sinfônica.

Ainda no segundo capítulo dissertamos sobre o processo de arranjo e o papel do arranjador. Em seguida, escrevemos sobre a possibilidade de, ao invés de serem peças originais e finalizadas (no sentido erudito de composição), as *Coisas* terem recebido um arranjo específico para o álbum homônimo, partindo de um “original virtual” utilizado por Moacir Santos, ou outros músicos, em diferentes trabalhos. Assim, reafirmamos que nesta pesquisa entendemos que Moacir Santos reelaborou suas peças para que pudessem ser gravadas como as *Coisas* no álbum *Coisas*, recebendo um tratamento condizente com o meio em que elas foram inseridas, algo que represente suas “versões originais”.

Já no capítulo três argumentamos sobre a formação instrumental utilizada por Moacir Santos, suas influências e sua relação com as formações de outros grupos. Nesta discussão foi possível apresentar relações que passam pela música brasileira, pela música erudita e pelo *jazz*, partindo das *big bands*, seguindo pela banda de Claude Thornhill, pelo noneto de Miles Davis, pelo tenteto de Gerry Mulligan até chegar em Moacir Santos.

Continuando no mesmo capítulo, vimos que o fator “variedade instrumental” é um importante elemento na construção de um arranjo, sendo tratado por Sebesky como um dos elementos básicos para um “bom arranjo” e, que a variedade em si é esteticamente considerada como um dos componentes da noção tradicional de beleza de obra de arte, contrapondo a monotonia que poderia ser gerada por um excesso de unidade.

No último capítulo apresentamos alguns pontos importantes sobre o uso da instrumentação feito por Moacir Santos. Ao longo do *Coisas* pudemos identificar um elevado número de combinações instrumentais, tanto na melodia quanto no acompanhamento e concluir que no emprego dos instrumentos, seja em solo, em dobramentos ou em blocos, existe uma variedade das suas funções no decorrer do álbum.

Após Moacir Santos definir as combinações dos instrumentos que formariam determinados dobramentos, foi preciso definir a maneira como eles seriam empregados nas peças. Mostramos que o mesmo instrumento ou combinação pode ser aplicada de diversas maneiras entre os três planos. Ainda que tenha havido uma recorrência a determinados dobramentos, a variedade foi garantida de acordo com as funções em que esses dobramentos foram empregados. Todavia, a recorrência a alguns dobramentos cria um elemento gerador de unidade que se prolonga no todo do álbum.

Quando nos voltamos para a forma das peças concluímos que, ao compararmos seções que se repetem na mesma peça, a variedade de timbres também se faz presente, ou seja, Moacir Santos apresenta a mesma seção com orquestrações diferentes. Apesar das seções serem similares em relação ao material rítmico e melódico, a orquestração é um dos elementos que Moacir Santos utiliza para adicionar o fator variedade, empregando novos timbres e colaborando para que

o ouvinte não perca o interesse na peça. Por meio das figuras do nível médio é possível ter uma visão geral da estrutura das peças e observar esse recurso. Podemos citar como exemplo a figura da *Coisa n°2* onde é possível notar que a instrumentação do primeiro plano da seção A não se repete em nenhuma das recorrências. Ainda nas figuras do nível médio pudemos apontar onde estão os exemplos citados nesta da pesquisa.

Por meio dos resultados nas tabelas do nível macro concluímos que alguns instrumentos ou combinações acabam sendo mais explorados do que outros em determinadas funções. Entre os dados expostos nas tabelas podemos citar alguns que demonstram determinadas preferências do compositor para o álbum, entre eles:

- a posição da flauta sempre primeiro plano, por vezes dobrando a primeira voz uma ou duas oitavas acima dos outros instrumentos;
- os instrumentos de timbre agudo com predomínio nas melodias solo do primeiro plano;
- o trompete como instrumento que mais aparece solo, independente de ser melodia escrita ou improvisada, tanto no primeiro quanto no segundo plano. São 139 compassos no primeiro plano e 41 no segundo, encontrados em oito peças diferentes;
- depois do trompete, o instrumento que mais aparece solo é o sax barítono, com 124 compassos no primeiro plano e 8 no segundo;
- entre os dobramentos de dois instrumentos destacamos que aquele formado por sax barítono e trombone baixo é o que mais aparece em primeiro plano, com 82 compassos, todos na *Coisa n°1*, mostrando o predomínio deste timbre de classificação grave para esta peça. Já o timbre formado pelo dobramento entre trompete e sax alto, de classificação aguda, aparece em 61 compassos no primeiro plano, espalhados em quatro peças diferentes;
- por outro lado, determinados dobramentos aparecem pouco, em alguns casos acontecem em apenas 1 compasso, como os dobramentos entre: sax tenor e sax barítono; sax alto, sax tenor e sax barítono; sax barítono, trompa, trombone e trombone baixo; entre outros.

Ainda que, de maneira geral, haja uma predominância dos timbres agudos no primeiro plano, vimos que entre todos os instrumentos o sax barítono acaba sendo o segundo mais utilizado nesta função. Essa escolha pode ter ligação com o fato de este ser o instrumento que o próprio Moacir Santos gravou, dividindo as faixas gravadas com Genaldo Medeiros. No entanto, a atividade solo deste instrumento aumenta nas peças em que Moacir o toca. Em três peças que Moacir Santos gravou foram encontrados 104 compassos tocados solo, enquanto que nas duas peças gravadas por Genaldo Medeiros encontramos o sax barítono solo em 20 compassos.

Entendemos que pesquisas futuras sobre Moacir Santos ainda são necessárias e poderiam ser colaborativas com os trabalhos já realizados. Acreditamos que os arranjos realizados para a Rádio Nacional (que estão hoje armazenados nos arquivos do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro) guardam um conteúdo que ainda não foi devidamente explorado. A partir deste material seria possível, por exemplo, investigar se o “compositor Moacir Santos” carrega para a sua obra elementos encontrados no “arranjador Moacir Santos”. Outro ponto que poderia ser levado em consideração em futuros trabalhos é a já comentada suposta influência de Gerry Mulligan em Moacir Santos. Assim, por meio de análises musicais envolvendo os dois compositores buscar-se-ia verificar objetivamente se essa influência está presente na obra de Moacir Santos. Mais um tema que valeria ser pesquisado é uma possível ligação entre Moacir Santos e o movimento *Third Stream*, uma vez que Moacir Santos, devido a seus estudos e produção, possui características que talvez se encaixem neste movimento.

Considerando que a variedade instrumental é um dos fatores básicos para um “bom arranjo”, acreditamos que Moacir Santos se preocupou e aplicou tal fator na busca de construir seus bons arranjos para as *Coisas*. É certo que o nível de complexidade envolvido em um trabalho como o de Moacir Santos não pode ser resumido a apenas um parâmetro estrutural. Nosso objetivo não foi buscar diversos elementos que traduzissem tal complexidade, mas focar em um elemento relevante que pudesse ser observado ao longo do álbum.

Finalizamos este trabalho acreditando que, possivelmente, as *Coisas* receberam um título apropriado. Ainda que se possa traduzir e entender as obras de

Moacir Santos por meio de análises e termos técnicos, as peças são realmente umas coisas, no sentido de possuírem um “não sei quê” que, mesmo passados mais de cinquenta anos desde o lançamento do álbum, conservam algo inexplicável, indefinível, caracterizantes de grandes obras que se sustentam mesmo com o passar dos tempos.

## REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**. New York: Norton, 1989.
- AGUIAR, Ronaldo Conde. **Almanaque da Rádio Nacional**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2007.
- ALMADA, Carlos. **Arranjo**. Campinas: Unicamp, 2000.
- ARAGÃO, Paulo Moura de. **Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)**. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.
- AZEVEDO, Lia Calabre de. **No tempo do rádio: radiodifusão e cotidiano no Brasil. 1923-1960**. 277 f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2002.
- BONETTI, Lucas Zangirolami. **A trilha musical como gênese do processo criativo na obra de Moacir Santos**. 336 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.
- BORÉM, Fausto. O Anticlímax da História do Soldado de Stravinsky – proporção, coerência Harmônica e relação texto-música na sequência Pequeno Coral, Canção do Diabo e Grande Coral. **Em Pauta**, 2001, pp. 131 – 154.
- CARCHIA, G.; D'ANGELO, P. **Dicionário de Estética**. Lisboa: Edições 70, 1999.
- DAVIS, Miles. **Birth of the Cool**. Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2001.
- DIAS, Andrea Ernest. **Mais “coisas” sobre Moacir Santos, ou os caminhos de um músico brasileiro**. 326 f. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.
- FINE, Richard Samuel. **The birth of Jeru: Mulligan's early composing/arranging career (1945 - 1953)**. 352 f. Dissertação (Doutorado em Filosofia) - Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, 2010.
- FRANÇA, Gabriel Muniz Improta. **Coisas: Moacir Santos e a composição para seção rítmica na década de 1960**. 183 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. **Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e estudo de planos tonais em música popular**. 857 f. Tese (Doutorado em Música). – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

GARCIA, Russell. **The professional arranger-composer, vol 1**. Lynbrook, NY: Joe Goldfeder. 1982

GOMES, João Marcelo Zanoni. **“Coisas” de Moacir Santos**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

GUEST, Ian; CHEDIAK, Almir. **Arranjo: método prático 1**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996a.

\_\_\_\_\_. **Arranjo: método prático 2**. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1996b.

LACERDA, Bruno Renato. **Arranjos de Guerra-Peixe para a orquestra da Rádio Nacional do Rio de Janeiro**. 315 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2009.

LEVINE, Mark. **Jazz Piano Masterclass with Mark Levine: The Drop 2 Book**. Pentaluma: Sher Music CO., 2006.

LOWELL, Dick; PULLING, Ken. **Arranging large jazz ensemble**. Boston: Berklee, 2003.

LOPES, Nei. In: **Encarte do álbum Ouro Negro**. São Paulo: MPB, 2001. 2 CDs.

LIMA JUNIOR, Fanuel Maciel de. **A Elaboração de Arranjos de Canções Populares para Violão Solo**. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

MEDEIROS, Fábio Prado. **O Carinhoso de Cyro Pereira: arranjo ou composição?** 129 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

MEHEGAN, John. **Jazz Improvisation, Volume IV: Contemporary Piano Styles**. New York: Ansco Publications, 1965.

MELO, Cleisson de Castro. **A Influência do Jazz: a Swing Era na Música Orquestral de Concerto Brasileira no Período de 1935 a 1965**. 200f. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, Salvador, 2010.

MELO, Zuza Homem de. In: ADNET, Mário. **Coisas: cancionário Moacir Santos**. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2005.

MEYER, Leonard B. **El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología**. Madrid: Ed. Pirámide, 2000.

NASCIMENTO, Hemilson Garcia do. **Recriaturas de Cyro Pereira: arranjo e interpoética na música popular**. 254 f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

NESTICO, Sammy. **The Complete Arranger**. USA, Fenwood Music, 1993.



OLIVEIRA, Joel Barbosa de. **Arranjo Linear: uma alternativa às técnicas tradicionais de arranjo em bloco**. 136 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OSBORNE, Harold. **Estética e teoria da arte**. São Paulo: Cultrix, 1983.

PEREIRA, Flávia Vieira. **As práticas de reelaboração musical**. 308 f. Tese (Doutorado em Artes, Concentração em Musicologia) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PINTO, Marco Túlio de Paula. Victor Assis Brasil: a importância do período na Berklee School of Music (1969 - 1974) em seu estilo composicional. **Per Musi**, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.45-57.

PISTON, Walter. **Orchestration**. London: Victor Gollancz LTD, 1969.

SALISBURY, Linda J. **Twelve Jazz Standards and Improvisations Transcribed and Adapted For Horn**. 159 f. Dissertação (Doutorado em Artes Musicais) - University of North Texas. 2011.

SEBESKY, Don. **The Contemporary Arranging**. Sherman Oaks, Alfred Publishing, 1979.

SION, Roberto: **A arte de arranjar e procedimentos usados no arranjo sinfônico para a canção Estrada Branca de Tom Jobim e Vinicius de Moraes**. 135 f. Tese (Doutorado em Música). – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw. **Historia de seis ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética**. Madrid: Editorial Tecnos, 1997.

VICENTE, Alexandre Luís. **Moacir Santos, seus ritmos e modos**: “coisas” do Ouro Negro. 219 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2012.

WRIGHT, Rayburn. **Inside the Score**. Delevan: Kendor Music, 1982.

## SITES CONSULTADOS

COMPOSITORES E ARRANJADORES BRASILEIROS. Disponível em: <<http://www.nestordehollandacavalcanti.mus.br/compositores/>>. Acesso em [2015].

DISCOS DO BRASIL. Disponível em: <<http://www.discosdobrasil.com.br/discosdobrasil/indice.htm>>. Acesso em [2015].

FRANK SINATRA – THEME FROM NEW YORK, NEW YORK. Disponível em: <<https://www.discogs.com/Frank-Sinatra-Theme-From-New-York-New-York/release/1692162>>. Acesso em 12/01/2016.

LIZA MINNELLI / RALPH BURNS & HIS ORCHESTRA – THEME FROM NEW YORK, NEW YORK. Disponível em: <<https://www.discogs.com/Liza-Minnelli-Ralph-Burns-His-Orchestra-Theme-From-New-York-New-York/release/2404321>>. Acesso em 12/01/2016.

MÁRIO ADNET FAZ CONEXÃO ENTRE TOM JOBIM E O JAZZ. Disponível em: <<http://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1536932-mario-adnet-faz-conexao-entre-tom-jobim-e-o-jazz>>. Acesso em 29/01/2016.

SIGNIFICADO DE "COISA". Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno/portugues/index.php?lingua=portugues-portugues&palavra=coisa>>. Acesso em 10/02/2016.

THING. Disponível em: <<http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/thing>>. Acesso em 10/02/2016.

TRILHAS MUSICAIS DE MOACIR SANTOS. Disponível em: <[http://www.trilhasmoacirsantos.com.br/trilhas\\_moacir\\_santos.html](http://www.trilhasmoacirsantos.com.br/trilhas_moacir_santos.html)>. Acesso em 28/02/2016.

## **ANEXO**

CD com o áudio dos exemplos musicais.